Otto Maria Carpeaux

A CINZA do PURGATÓRIO

ensaios

A CINZA DO PURGATÓRIO

Ensaios

A CINZA DO PURGATÓRIO

Ensaios

OTTO MARIA CARPEAUX

Livraria Danúbio Editora
Santa Catarina, 2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Carpeaux, Otto Maria. 1900-1978
A cinza do purgatório

Balneário Camboriú, SC: Livraria Danúbio Editora, 2015.

ISBN: 978-85-67801-02-5
1. Literatura, retórica e crítica. I. Título.

CDD – 800

AGRADECIMENTOS

Esta edição não teria sido possível sem o apoio de nossos grandes mecenas:

Aramis Fontana
Carlos Alberto Leite de Moura
Daniel Frederico Lins Leite
Eric Cari Primon
Fabio Furtado Pereira
Gabriela Carvalho
Henrique Fontana
Jefferson Zorzi Costa
Jonas Fagá Junior
Jorge Donizetti Pereira
Leandro Guimarães Faria Corcete Dutra
Leo Siqueira
Mahatma Julião
Marcelo Hipólito
Mario Braccini Neto
Mario Jorge de Sousa Freire
Mateus Matos Diniz
Matheus Ferreira Matos Lima
Rodrigo Carvalho
Silvio Donatangelo

Os recursos para esta publicação são de origem privada e foram levantados por meio de financiamento coletivo. Nenhum centavo de dinheiro público — municipal, estadual ou federal — foi usado pela editora.

Sobre esta edição

Com *A cinza do purgatório*, publicado em 1942 e reeditado em 1999, a Danúbio inaugura a 3.ª edição dos livros de ensaios de Otto Maria Carpeaux (1900-1978), trabalho a ser estendido à reunião — agora retomada — e publicação de textos ainda dispersos ou inéditos, a qual reunião, inaugurou o filósofo e professor Olavo de Carvalho na década de 1990, a cujos esforços, estudos e divulgação deve o renovado interesse pelo crítico e historiador austro-brasileiro.

Esta edição baseou-se no texto da primeira; quando necessário, cotejou-se com as respectivas versões publicadas em jornal (*Correio da manhã,* 1941-1942): procuramos, em todos os casos, manter a toponímia estrangeira empregada na 1.ª edição e as variantes toponímicas e outros aportuguesamentos registrados em nossa língua, bem como emendamos incorreção sucedida na 1ª edição, repetida na 2ª ed. — correções, todas elas, indicadas em rodapé. Sem alterá-las (conforme entendeu o primeiro editor, Aurélio Buarque de Holanda), indicamos em rodapé palavras inexistentes em nosso idioma, empregadas por Carpeaux quando recém chegara ao Brasil e adquiria domínio sobre a nossa língua. Relativamente à 2.ª edição, atentamo-nos às informações de rodapé, parte das quais reproduzimos (com as nossas palavras) e/ou reparamos.

Afora esses procedimentos, lançamos mão destes: emendamos, no corpo do texto, nomes e/ou grafia de nomes de autores e personalidades (noticiando-o em rodapé); em rodapé, informamos o título correto de algumas obras (geralmente, as mencionadas em francês, por lapso do tradutor anterior à *princeps)*; conferência que estendemos à localização, em obras, da maioria das citações, bem como à literalidade delas por Carpeaux, mesmo daquelas que, originalmente estrangeiras, foram redigidas em português — informações que anotamos brevemente em rodapé.

A exemplo da 2.ª edição, traduzimos todas as citações e expressões estrangeiras, exceto as compreendidas por contexto, por semelhança com o português e as dicionarizadas: as passagens em inglês, italiano e holandês foram traduzidas pelo editor Diogo Fontana; os trechos de poemas e de prosa poética franceses foram traduzidos por Wladimir Saldanha, que anotou, junto deles, informações técnicas esclarecedoras e reparos (afora sua participação noutro gênero de rodapés: de reparo a informações de Carpeaux ou esclarecimento); a maior parte das passagens francesas, as em prosa, foi traduzida pelo prof. Guilherme Zomkowski; os trechos latinos foram traduzidos pelo prof. Ronaldo Bohlke. As notas do editor Eduardo Zomkowski são assinaladas pelas iniciais *N.E.*; as do editor Diogo Fontana, por *D.F.*; as de Wladimir Saldanha, por *W.S.*; as de Guilherme Zomkowski, por *G.Z.*; as de Ronaldo Bohlke, por *R.B.* — sempre entre parênteses.

Agradecemos a disponibilidade, a gentileza, os muitos conselhos do professor e crítico Rodrigo Gurgel, bem como a generosidade e intenso labor dos referidos amigos, que traduziram citações.

Eduardo Zomkowski.
Curitiba, maio de 2015.

LISTA DE ABREVIATURAS

A. : autor
amp. : [edição] ampliada
aportg. : aportuguesamento
Cap. : capitão
cf. : confira, confronte
dist. : *distinctio* (distinção)
ed.[1] : edição
ed.[2] : editor/editado por
fs. : [edição] fac-símile
ib. : *ibidem* (no mesmo lugar)
id. : *idem* (o mesmo)
lib. : *liber* (livro)
l.c., loc. cit. : *loco citato* (no lugar citado)
n. : número
op. cit. : *opus citato* (obra citada)
p., pp. : página, páginas
P.e : padre
p. ex. : por exemplo
rev. : [edição] revista
Rev. : reverendo
s., ss. : seguinte, seguintes
s.v. : *sub voce* (sob o verbete)
t. : tomo
tit. : *titulus* (título) [divisão de obra]
tít. : título [nome de obra]
trad. : tradução de/traduzido
UP : University Press
v. : *versus* (verso de poema)

Sumário

MAX WEBER E A CATÁSTROFE

NIETZSCHE E AS CONSEQÜÊNCIAS

O ADMIRÁVEL THOMAS MANN

JACOB BURCKHARDT E O FUTURO DA INTELIGÊNCIA

Nota da 1ª edição:

Os ensaios reunidos neste volume foram publicados, durante os anos de 1941 e 1942, no *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, exceto 'Literatura belga', publicado na *Revista do Brasil* (dezembro de 1941). Todos foram aumentados e revistos, com a ajuda de Aurélio Buarque de Holanda

AOS MEUS AMIGOS BRASILEIROS

PREFÁCIO

AS VOZES proféticas do passado ensinam-nos a interpretar a nossa situação; interpretação que equivale a um julgamento do mundo e de nós mesmos, a um exame de consciência. É só a luz interior que pode iluminar o caminho pelas trevas, para conferir um sentido moral ao purgatório dos nossos dias, para acender, na cinza do que foi, a vacilante luz duma nova esperança. Era o meu caminho também: ainda sinto na boca o travo amargo da cinza do purgatório; já devo agradecer a aurora duma vida nova. Quindi uscimmo a riveder le stelle.

Devo agradecer ao Sr. Paulo Bittencourt a generosidade com que me abriu a porta para atividades literárias no Brasil, concedendo-me a mais ampla liberdade e independência.

Devo agradecer aos queridos amigos Álvaro Lins e Augusto Frederico Schmidt a regeneração da perdida fé nos homens, o sentimento duma nova vida e duma nova pátria. Devo agradecer: à magnânima ajuda de Aurélio Buarque de Holanda, sem cujo trabalho infatigável e generoso este livro não teria nunca visto a luz; ao impulso irresistível de José Lins do Rego; à compreensão de Carlos Drummond de Andrade, José de Queiroz Lima e San Tiago Dantas; e a cada palavra de Manuel Bandeira.

Devo agradecer compreensões, simpatias e apoios, que me comoveram e encorajaram, aos Srs. Aldemar Bahia, Astrojildo Pereira, Brito Broca, Edmundo da Luz Pinto, Eugênio Gomes, Francisco de Assis Barbosa, Francisco Campos, Gilberto Freyre, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, José Cesar Borba, Murilo Mendes, Octavio Tarquinio de Sousa, Osório Borba, Sérgio Buarque de Holanda, Vinicius de Moraes; e aos meus jovens amigos estudantes, portadores de esperanças brasileiras que constituem hoje a nossa esperança comum.

Os meus amigos brasileiros. Devo-lhes muito, devo-lhes também que o esforço deste livro não se tenha perdido: fui eu que escrevi, mas foram eles que operaram. Hoje lhes restituo, com gratidão comovida, o que já lhes pertenceu.

OTTO MARIA CARPEAUX.

Rio de Janeiro, julho de 1942.

1.ª PARTE

PROFECIAS

JACOB BURCKHARDT

Profeta da nossa época

A GLÓRIA, já se disse, é o conjunto dos mal-entendidos que se criam em torno de um nome. Muitas vezes esses mal-entendidos formam um denso nevoeiro, donde surge um busto de gesso, o ídolo das Obras Completas, cobertas de poeira: é o caso dos “clássicos”. Às vezes esses nevoeiros desaparecem, de súbito, para permitir uma ressurreição surpreendente: é o caso dos “poetas malditos”. É muito raro que o véu se levante pouco a pouco, oferecendo o espetáculo de uma renovação incessante, toda a história de uma glória: é o caso de Jacob Burckhardt.

Os seus contemporâneos conheciam-no pouco. A posteridade imediata reconheceu o grande historiador da civilização, para depois enganar-se profundamente sobre as suas teorias. Para nós, no momento que atravessamos, tornou-se o conselheiro íntimo da nossa angústia. Amanhã será um profeta, o último dos profetas talvez, já que o tempo não terá mais futuro. Eis quatro etapas da história de uma glória. O caminho para a compreensão está traçado.

A sua biografia é muito simples. Filho de uma velha família patrícia de Basiléia, nascido em 1818, consagra-se aos estudos mais diversos. Uma incursão no jornalismo político fracassa. De 1844 a 1893, ensina história das belas-artes na velha Universidade da sua cidade natal, pouco conhecido do público, mas muito estimado dos seus colegas. Burckhardt ama a sua cidade, as estreitas ruas medievais, os telhados e torres, observatório do grande mundo batalhador *fuori le mura*, a cidade íntima, pátria; só a abandona para viagens à Itália, país da sua nostalgia, nunca atenuada. Recusa cargos honrosos nas grandes universidades alemãs, traço de profunda significação que compreenderemos depois. Enfim, velho e fatigado, retira-se da atividade para morrer docemente num dia de agosto de 1897. Uma vida fora vivida.

Como explicar essa mistura dum patrício reservado e dum pequeno-burguês afável, dum professor pedante e dum poeta fracassado? Essa decifração revelará algumas surpresas. Os seus alunos também se surpreenderam, quando da primeira visita protocolar de um estudante: o sábio inabordável falava na intimidade o dialeto rude, quase humorístico, dos suíços, regalava o seu convidado com bons vinhos, explicava as suas coleções artísticas, tocava ao piano o seu querido Mozart, para enfim queixar-se dos seus criados. Oh! que velho

epicurista, esse professor de história, esse historiador de segunda ordem! Até faz rir: ele teria, no seu auditório, chorado lágrimas de crocodilo, ao recordar as obras perdidas da Antiguidade, destruídas pelos bárbaros; não será isso um anacronismo, no nosso século iluminado? Um dia o bom velho foi encontrado morto, bem morto. Mas atentai: ele voltará.

Alguns anos depois da sua morte voltava, por uma segunda edição surpreendente, o grande historiador da *Civilização da Renascença na Itália*. O livro, quase despercebido quando seu autor estava vivo, esse livro imenso, reconstrução integral de um século, de uma civilização desaparecida, esse livro é uma primeira revelação e cria o primeiro desses mal-entendidos que fazem uma glória. O livro provoca uma moda européia, o culto do Renascimento, a adoração dos grandes animais ferozes de gênio artístico. O burguês de dinheiro, ansioso por uma árvore genealógica, acredita reconhecer-se nesses homens geniais que devem tudo a si mesmos. Hoje, nos palácios e nas casas burguesas da Europa os móveis à Renascença, tipo 1890, são obstáculos à circulação, colecionadores de poeira. Mas os filhos desses burgueses ainda não se despiram do costume renascentista dos seus pais: misturando o fraco poema de Gobineau e as visões de Spengler, esses "señoritos", para empregar a expressão de Ortega y Gasset, fazem-se confirmar pelo professor de seus pais, confirmam os seus próprios princípios maquiavélicos e desumanos, para se tornar, cada um deles, o seu próprio *condottiere*. Seria necessário fechar este livro, grande e perigoso, e escrever na sua capa: *É proibido citá-lo!*

Não se queria do Burckhardt morto senão Renascimento. Mas alguns discípulos fiéis não paravam de pesquisar nos seus manuscritos. Apareceu enfim a *História da civilização grega*. Mais uma vez, uma revelação. Está definitivamente destruído o idílio dos anacreônticos, o mundo ideal da alegria olímpica; e acha-se descoberto o *bas-fond* da alma helênica, o pessimismo de um Sófocles, o desespero de um Tucídides, a angústia de um Platão. A arte grega não é senão um grito de dor transfigurado em mármore.

É certo que esse mundo helênico, visto através de um temperamento schopenhaueriano, está impregnado da consciência cívica de Burckhardt, cidadão-patrício de uma pequena república medieval, agora radicalmente democratizada. O mistério do pessimismo antigo, de acordo com Burckhardt, é o martírio da *polis*, da cidade, desaristocratizada, despida dos seus fundamentos religiosos, apóstata, vítima da tirania demagógica. Se bem que não chegando à compreensão dum Fustel de Coulanges, Burckhardt fornece o primeiro exemplo de sociologia religiosa, logo mal compreendido como programa de renovação política e cultural, sobre as bases de uma nova religião. O autor desse mal-entendido não é

outro senão Nietzsche, jovem colega de Burckhardt na Universidade de Basiléia. Durante toda a sua vida Nietzsche tentou basear as suas doutrinas nas idéias de Burckhardt: durante toda a sua vida Nietzsche tentou conseguir a amizade do velho professor. Tudo em vão. A última carta do filósofo, já louco, é dirigida a Burckhardt: "Agora, você é, tu és o mestre!"[1] Esse "tu" nunca foi retribuído. Mas a falsa interpretação ficou.

Por fim a herança de manuscritos inéditos devolve o tesouro mais precioso: as *Considerações sobre a história universal*. É o manuscrito de um curso universitário feito sob a impressão da guerra de 1870, sob a impressão da queda da civilização francesa e do advento do império militar dos alemães. Contam que, ouvindo durante a aula o falso boato de que o Louvre havia sido incendiado com todos os seus tesouros artísticos, Burckhardt chorou diante dos seus alunos indolentes. Não seriam coisas impossíveis na nossa época ilustrada? Esperem! Daqui a alguns anos aparecerá um livro sobre a guerra, sobre as grandes crises, sobre a felicidade e sobre a desgraça na história, sobre a verdadeira e a falsa grandeza humana, um livro que será o breviário e o consolo de uma geração sem esperança: a nossa geração.

Sobretudo, algumas passagens quase proféticas fizeram deste livro o último apoio espiritual de milhares de intelectuais da Europa Central.

Burckhardt não queria profetizar. Procurou somente as reações invariáveis dos homens diante dos seus destinos históricos. Fixados os traços, acontece que reaparecerão num mundo que Burckhardt, para sua felicidade, não chegou a ver.

Quando nos consola dizendo que os males da história são sempre maiores que os nossos, ao mesmo tempo desfaz beneficamente as nossas ilusões de progresso. Acha a guerra inevitável; mas

> ... o que não é certo é que a uma guerra ou a qualquer invasão suceda necessariamente uma renovação, uma ressurreição. O nosso planeta é talvez bem velho; não se prevê como grandes povos, petrificados nas suas civilizações, recomeçariam as suas vidas; assim povos desapareceram e outros desaparecerão... Muitas vezes, a defesa mais justa torna-se inútil, e já é muito se Roma concorre para celebrar a glória de Numância e se o vencedor se ressente da grandeza do vencido (p. 164).[2]

Sente-se Marco Aurélio nestas palavras.

A guerra é o auge dessas convulsões que sacodem periodicamente a humanidade: as crises. Burckhardt é sobretudo o criador da noção moderna de crise, à qual se subordinarão todas as teorias posteriores.

A crise é a passagem das massas por um período de soberania; massas incapazes de compreender e de conservar o que foi, incapazes de conceber e de construir o que será. A crise é uma fase intermediária

entre a democracia nascente e a democracia abolida, única época da democracia realizada; segue-se-lhe o despotismo, que restabelece a ordem, a ordem dos cemitérios, cemitério daquilo que não voltará nunca. Foi Burckhardt quem primeiro descreveu a hora decisiva, quando a crise explode:

> Subitamente o processo subterrâneo evolve com terrível rapidez; evoluções que levariam, em outro caso, séculos a se realizarem, cumprem-se num mês, numa semana, como fantasmas. Soa a hora, e a infecção se espalha num instante, sobre centenas de milhas e sobre as populações mais diversas, que não se conhecem umas às outras... Aos protestos acumulados contra o passado juntam-se terrores imaginários, e à vontade de tudo mudar se junta a vontade de vingar-se dos vivos, em lugar dos mortos, os únicos inacessíveis (págs. 168-171).

Evitando os psicologismos fáceis, Burckhardt não se presta às generalizações de um Le Bon[3], como também a sua superior erudição histórica evita as teorias cíclicas de um Sorel. Burckhardt nem louva nem censura: comprova; mas notar-se-á nas suas palavras sobre os mortos, inacessíveis aos terrores do futuro, um suspiro de alívio.

Burckhardt conhece, pois, o terrível caráter das crises, incompreensíveis no "século estúpido" do "progresso irresistível".

> Existe ainda uma oposição conservadora: todas as instituições estabelecidas tornadas direitos, tornadas o próprio direito, indissoluvelmente ligadas a tudo o que era, até então, moral e civilização; e depois todos os indivíduos que as representam, a elas ligados pelos deveres e pelas vantagens. Daí é que vem a gravidade dessas lutas, o desprendimento do *páthos*, de um lado e de outro. Cada partido defende o seu "mais sagrado", aqui um dever e uma religião, ali uma nova teoria do mundo. Daí é que vem a indiferença pelos meios, a mudança até das armas e das atitudes, de modo que o reacionário faz o papel de democrata e o demagogo representa o ditador (pág. 177).

O que se eleva sobre essas terríveis baixezas é a meditação acerca do grande homem; ele não é, absolutamente, o exemplo, o modelo: é a exceção, a *ultima ratio* da história. "Ninguém é insubstituível" — diz o provérbio. — "Mas aqueles que ninguém pode substituir, esses são grandes." Burckhardt não cai no *hero-worship* de um Carlyle. Poderia subscrever a frase de Luís XVIII: "Quand le grand homme apparaît, sauve qui peut!"[4] — "Pois raríssima é a grandeza d'alma pronta a renunciar às vaidades criminosas, à grande tentação dos poderosos: o poder pelo poder. É por esta razão que o poder não melhora os homens." Surge a velha desconfiança do calvinista contra o poder temporal: não existe poder temporal de direito divino; mais depressa será de direito satânico. "O mal, como mal, domina freqüentemente sobre a terra, e por muito tempo, e a doutrina verdadeiramente cristã chama Lúcifer de príncipe deste mundo."

Sobretudo “todo poder é mau”. “Todo poder é mau.” Aqui está o centro da doutrina burckhardtiana, muito impregnada de Schopenhauer e do seu pessimismo anti-histórico, muito impregnada do fatalismo dos estóicos; herança, afinal, dos antepassados, calvinistas e cidadãos livres da república medieval de Basiléia, e da sua desconfiança dos poderes temporais. As obras da civilização necessitam de ordem, é verdade. Mas o estado florescente da arte, sob a ordem dos déspotas, não passa de uma razão atenuante, boa para fazer reaparecer os tempos longínquos, sob a luz de uma falsa transfiguração.

> Uma ilusão de ótica nos engana sobre a felicidade em certas épocas, em relação a certos povos. Mas essas épocas eram também, para outros, épocas de destruição e de escravatura; tais épocas são consideradas felizes, porque não se leva em conta, *et pour cause*, a euforia dos vencedores.

A felicidade não é senão uma ilusão de ótica dos historiadores.

Nas suas *Considerações sobre a história universal*, Burckhardt não disse tudo. O comentário indispensável é a sua correspondência. Aqui o aristocrata reservado, o sábio tímido, abre-se em confidências aos seus raros amigos e lhes comunica os seus receios apocalípticos. Adverte e adverte: “Um terrível despertar está reservado aos homens de bem que, em vista dos grandes inconvenientes reais, participaram do jogo da oposição; eles verão, horrorizados, surgirem aqueles de quem eram cúmplices” (26 de janeiro de 1846). Cedo ele desanima:

> Nada espero do futuro. É possível que alguns lustros passavelmente suportáveis nos estejam ainda reservados, à maneira dos imperadores adotivos de Roma; porém nada mais (14 de setembro de 1849).
>
> De há muito sei que o mundo está sendo levado para a alternativa entre a democracia perfeita e o despotismo perfeito; mas este não mais será exercido pelas dinastias, demasiado fracas, mas por destacamentos militares *soi-disant* republicanos (13 de abril de 1882).
>
> Um pressentimento, hoje considerado louco, diz-me: o Estado militar será um grande industrial; as massas, nas cidades e nas usinas, não serão mais deixadas na miséria e livres nos seus desejos; um certo grau de miséria, fixada e controlado pela autoridade, iniciado e encerrado cada dia com o rufar dos tambores: é o que deverá advir de acordo com a lógica (26 de abril de 1872).

E se nos quiséssemos opor a esta lógica cruel? Uma anotação, inédita durante muito tempo, responde: “Os povos transformaram-se em um velho muro, onde não se pode mais fixar um prego, pois não fica seguro. É esta a razão por que, no agradável século XX, a Autoridade reerguerá a cabeça, e será uma cabeça terrível.”

Terminou a profecia.

É privilégio dos profetas serem mal compreendidos. Burckhardt, depois de ter sido confundido com Gobineau, com

Nietzsche, com Le Bon, foi confundido com Spengler. Julga-se ter sido Burckhardt o profeta da Decadência do Ocidente; fazem-no confessor dos intelectuais desesperados, que desesperam do mundo e de si próprios. Mas a verdade é outra, a doutrina é muito mais profunda.

Burckhardt é formado na civilização da velha Europa luxemburgo-borgonhesa entre a Itália e a Bélgica, os países de sua predileção; vemo-lo hoje à luz dos seus “irmãos no espírito”, Jan Huizinga e Benedetto Croce. Como eles, é patrício e burguês ao mesmo tempo, é conservador e humanista ao mesmo tempo; o intelectual que fez “parte per se stesso”.[5] Burckhardt era um protótipo do intelectual, e ele o sabia: “Pereceremos todos; mas queria ao menos fazer a minha escolha, escolher a coisa pela qual perecerei: a civilização da velha Europa” (5 de março de 1846). Diz, porém, essa verdade pessoal quase a sorrir. Não desespera, opõe-se: “Espero crises terríveis; mas nenhuma revolução anulará a minha sinceridade, a minha verdade interior. Antes de tudo, será preciso ser sincero, sempre sincero” (13 de junho de 1842). Ele era um homem. Era um homem, no sentido dos estóicos.

> Si fractus illabatur orbis,
> Impavidum ferient ruinae.[6]

Eis porque todas as suas simpatias eram para os vencidos:

> Victrix causa Diis placuit, sed victa Catoni.[7]

É a frase-epígrafe invisível de toda a sua obra.

Esse estoicismo sofreu a ação de vinte séculos de cristianismo. O resultado foi essa atitude, que, reconhecendo embora a pequenez do homem, o colocava no centro do Universo. Burckhardt, no seu auditório, em meio à luta encarniçada dos imperialismos e das classes, falava, pela última vez, não de política, não de economia, mas sim do homem. Sobre o fundo trêmulo de um mundo revolvido, ele permanecia o que seus pais basileenses haviam sido: um humanista.

Burckhardt é o último dos humanistas. O que significa: formara-se, apoliticamente, no mundo do cristianismo secularizado, mundo da adoração da civilização e da arte, da cultura intelectual e artística, mundo acima da política, formado pela Itália da Renascença, pela França de Luís XIV, pela Inglaterra das universidades aristocráticas e pela Alemanha de Veimar[8]. Esse caráter apolítico da sua cultura o preservava da *trahison des clercs;* e é o fundamento de toda a sua obra, que gira, inteiramente, em torno da política. Amando ao mesmo tempo o seu Olimpo, reconheceu, com um olho inexorável, a fragilidade do seu mundo ilusório, neste mundo material e materialista, a fragilidade do homem num mundo sem Deus. Por isso, mesmo sendo um humanista não deixou de ser um cristão. Sendo um intelectual não deixou de ser um patrício.

O velho professor fez uma estranha figura no traje burguês do século XIX; muitos, desde Nietzsche, imaginavam outra coisa atrás da modesta casaca: talvez os instintos selvagens das "bestas geniais" da Renascença. Mas Burckhardt era bem burguês; burguês, porém, no sentido de cidadão das pequenas repúblicas livres da Idade Média, herdeiro altivo da liberdade feudal. Burckhardt era burguês como os burgueses de Antuérpia, de Florença e de Basiléia; não era burguês como os burgueses da burguesia. A sua substância, em nada burguesa, tornava-o capaz de revelar o mundo da Renascença florentina. A sua substância, em nada burguesa, tornava-o capaz de desvendar o enigma da Cidade Antiga.

Ele próprio era um "cidadão". Filho e cidadão de Basiléia, velha cidade humanista; cidade do Concílio que se revoltou contra o papa; cidade de Erasmo, que defendeu o livre-arbítrio católico, contra Lutero; cidade de Holbein, que gravou na sua madeira a dança macabra da Idade Média e de todos os tempos. Essa cidade, último reduto do humanismo, conservava a sua liberdade patrícia, contra bispos e heresiarcas, contra imperadores e tribunos. Ali ainda se podia estar bem, enquanto fora, *fuori le mura*, nas estradas de Paris, de Milão, de Antuérpia e de Colônia, as grandes potências deste mundo se debatiam no campo de batalha. Era-se fraco demais para se tomar partido nisso; mas cada um tinha as suas simpatias. Tremia-se, com viva emoção, sobre os telhados e sobre as torres, observando as grandes batalhas. Era este observatório que Burckhardt não queria abandonar jamais, se bem que as agitações demagógicas lhe tivessem feito perder o gosto da vida. Nessas agitações reconheceu os furores da Cidade Antiga que perdera o seu deus. Burckhardt era, pois, conservador. "Eu tinha a coragem de ser conservador e de não ceder" — disse orgulhosamente. Era um homem.

Conservador, acreditava, como Maquiavel, na constância da substância humana, em todos os tempos e em todos os povos. Isso o tornava pessimista, e todo pessimista tem em si a matéria de um profeta.

Humanista, acreditava na superioridade do espírito em relação a todas as agitações da matéria. Isto o fazia incorruptível, inflexível, modelo supremo do intelectual. Intelectual, enfim, tocou no problema talvez mais grave dos nossos tempos: a natureza dos deveres do espírito. Karl Marx, que não queria interpretar o mundo, e sim transformá-lo, é o inspirador de toda "crítica de ação", tanto da esquerda como da direita. *Hinc nostrae lacrimae*.[9] No paraíso das suas ilusões os intelectuais reencontraram, de repente, a besta apocalíptica. Decepção que os fez compreender, no dizer de Ortega y Gasset, "su esplendor y su miseria, su virtud y su limitación".[10] Os intelectuais não têm a obrigação de transformar o mundo; o seu dever

é transfigurá-lo pela criação, a criação artística. Ninguém poderia dizê-lo melhor do que Burckhardt nas últimas palavras das suas *Considerações:*

> Seria um espetáculo maravilhoso seguir o espírito da humanidade, quando ele se constrói um novo edifício, ligado a todos esses fenômenos exteriores e portanto a eles infinitamente superior. Quem disso tivesse uma idéia, fosse ela como uma sombra, esqueceria toda felicidade e desgraça, para viver somente cheio do desejo desse conhecimento.

E assim foi: “Minha vida foi um outono. Mas o outono também tem o seu encanto — uma luz muito nobre.”

PRESENÇA DE GOETHE

"DESEJAIS" — dizia Benedetto Croce — "fugir da baixa atualidade e ficar sempre atual? Refugiai-vos naquilo que jamais teve atualidade!" Refugio-me em Goethe, e fico surpreendido com a sua presença.

Quarenta e cinco volumes, cheios de poemas, de tragédias, de romances, de contos, de crítica, de filosofia, de ciências naturais, de tudo aquilo quanto existe entre o céu e a terra, e alguma coisa ainda mais. É o maior poeta e o mais universal dos tempos modernos. É o supremo modelo da existência espiritual nestes tempos.

Realmente? Essa estátua impassível seria a expressão de uma vida exemplar? Fogo, entusiasmo, coerência, onde estão nesse revolucionário que acabou ministro de Estado, nesse artista que dedicou a metade de sua vida à ótica e aos minerais, nesse apaixonado que representa o papel de deus olímpico? Onde está a coerência nessa multidão de obras, dois terços das quais são completamente falhos? Dessa obra que louvam sempre sem conhecê-la, o que é que ficou? Hesito em responder. Os mais belos poemas da língua alemã ao lado de mil futilidades em versos inábeis; as *Elegias romanas*, única poesia moderna digna da Antiguidade, ao lado de penosas imitações classicistas; a sabedoria sonora do *Tasso* e da *Ifigênia*, ao lado de fracas peças históricas; a tempestade juvenil do primeiro *Fausto*, em face de comédias ridículas pela incapacidade de provocar risos. Desigualdade surpreendente. O *Werther*, a grande paixão, desfigurado por um sentimentalismo insuportável; os romances de *Wilhelm Meister*, espécie de suma da civilização humanística, quase ilegíveis por sua técnica de romance antiquada. As *Afinidades eletivas*, primeira obra-prima do romance psicológico, de um tédio torturante. Todas as manifestações de um enfadonho classicismo pesam ao lado da sabedoria enternecedora de um velho homem, como nessas *Conversações com Eckermann*. Enfim, o segundo *Fausto*, em que Goethe misturou os mistérios mais sublimes a futilidades inexplicáveis; fogo de artifício, onde um grande espírito se dispersa em mil cintilações luminosas. Onde está a unidade de tal obra?

Foram buscar esta unidade na sua vida. Vida admirável, realmente: a plenitude dos seus 82 anos, esta ascensão de um modesto filho de burguês, somente pelas armas do espírito, aos cumes da humanidade; esta purificação de todas as paixões até à soberania de uma individualidade universal. Mas pagou caro. Ainda em vida, Goethe fez de si próprio um monumento. O inverso desse individualismo magnífico é uma impassibilidade desumana. Goethe

respirava ainda, e, no entanto, já estava morto.

É o cumulo da inatualidade. A renúncia à vida mata o espírito. O amador de fósseis torna-se fóssil. Traiu a humanidade, a arte e a si mesmo. Três pontos de acusação que já não permitem subterfúgios.

Goethe, espírito apolítico, egoísta, não compreendeu o maior acontecimento do seu tempo, a Revolução Francesa. Contra ela, colocou-se ao lado das forças feudais, embora intimamente as desprezasse. Assim, traiu o povo, do qual proviera; traiu a humanidade, cujos sofrimentos absolutamente não o preocupavam. Não são unicamente os liberais de outrora que o dizem. São os cristãos que retomam a censura a um humanismo puramente estético, desumano, pelo qual Goethe se transformava em olímpico impassível, acima do formigueiro dos homens desprezados.

Goethe, o artista, não compreendeu o maior acontecimento literário do seu tempo, o romantismo. Depois de ter experimentado, em vão, cativar os seus contemporâneos com a fórmula classicista, ele trai a arte, para abraçar as ciências naturais e enriquecê-las com as suas descobertas duvidosas e as suas fantasias arbitrárias.

Goethe, enfim, traiu a humanidade, a arte e a sua própria dignidade humana. Todas três ao mesmo tempo, ao ajoelhar-se diante de Napoleão, ao beijar as mãos daquele que se deveria tornar o modelo de todos os déspotas.

Inimigo da humanidade, traidor da arte, adulador do déspota! Já é alguma coisa. Mas creio que é aí, precisamente aí, nessas três fraquezas, que reside a sua verdadeira grandeza; são esses três fatos que o tornam exemplar, especialmente para nós, e que constituem a presença de Goethe.

Desde muito cedo, Goethe sabia insustentável o absolutismo do século XVIII, tanto como os nossos conservadores de hoje reconhecem insustentável o atual estado de coisas. A fragilidade do sistema fê-lo profetizar, em 1792, depois da insignificante primeira retirada dos aliados, em Valmy, diante do exército republicano: “Por aí, uma nova época da história começa.” Goethe, porém, não saudava a revolução vitoriosa. “J’aime mieux une injustice qu’un désordre”[11] — disse em 1793, diante da fúria revolucionária em Mainz; e a frase foi muitas vezes comentada no sentido duma terrível indiferença moral; mas, na verdade, Goethe aconselhou, por essas palavras, não punir os crimes dos revoltosos: o humano continuou, para ele, acima do político. O seu conservantismo, inimigo de todas as violências, cuidadoso de “não perturbar o sono do mundo”, para não desencadear as forças desordenadas, é a atitude de um verdadeiro sábio, que não trai, fazendo coro com a política.

Goethe nunca fazia coro, porque ele não conhecia bem o seu papel. Não chegou nunca a um sistema, a um programa: falta preciosa

numa época em que os sistemas da ciência servem a programas criminosos. Esta falta preciosa o preservava de todo espírito de partido, de qualquer conformismo, e nisso ele continua exemplar. No fundo dessa independência existe um pessimismo que deriva igualmente do pensamento cristão e do pensamento "filosófico": a história é "le tableau des crimes et des malheurs de l'humanité".[12] Diante da tormenta ele se mostra céptico: o mundo perdeu a cabeça, porém Goethe deseja conservar a sua. Há nisso, subterraneamente, uma filosofia da história que se aproxima da dialética do seu amigo Hegel: os transtornos históricos são apenas passagens inevitáveis. Isto explica uma certa indiferença em face das catástrofes exteriores; depois do desmembramento da Alemanha por Napoleão, Goethe não lastima a queda do Império, porém saúda o novo reino do espírito alemão; e, com efeito, nesse momento de humilhação, o Império universal de Goethe e de Hegel começa. Goethe aprova o caos exterior, para salvar a liberdade do espírito. Esta sabedoria não é, decerto, uma sabedoria política. É, porém, a única arma do espírito contra essa política que Napoleão dizia ser o destino da época moderna, contra a política total. Em lugar de sabedoria apolítica, dir-se-ia melhor sabedoria suprapolítica, que defende a independência, a sinceridade, a liberdade da criatura humana. Aceitando a luta no terreno inimigo, no terreno político, sucumbir-se-ia certamente; mas o inimigo não destruirá jamais a catedral invisível do espírito.

Tal atitude é sempre uma atitude contra a época. E Goethe é um homem contra a sua época. O individualismo da Renascença atinge, nele, o seu apogeu, enquanto uma nova era começa. O capitalismo quebrará as formas orgânicas da sociedade, para dar lugar às multidões proletarizadas; a personalidade bem formada cede lugar à massa impessoal. Goethe o previu: "Tudo, meu caro" — escreve ele em 1825[13], ao seu amigo Zelter — "tudo se tornou radical; o mundo somente admira a riqueza e a velocidade. Somos os últimos de uma época que não voltará nunca." Em 1831, Hegel morreu, e em 1832, Goethe; em 1830, pela revolução de julho, começara a época do liberalismo, do comércio e do jornalismo. Um século mais tarde, as massas derrubarão a burguesia que as criou. Assistimos ao último ato da tragédia comovidos com a catástrofe que ameaça devorar-nos, surpreendidos com a pergunta que a história nos dirige.

Para esta pergunta Goethe não tem resposta. Não a tem porque isso não é da competência do artista: as soluções são sempre fáceis e valem o que valem. É que a sua existência privada, não menos comovida que a nossa, se baseava, como a nossa, nas hesitações duma época de transição. Goethe é filho da burguesia, não da nova burguesia capitalista, e sim da velha burguesia medieval, ele, o filho da cidade livre de Francfort[14] e das suas liberdades medievais. Ele

não pode arvorar-se em paladino de uma revolução que o supera; continua o embaixador de uma burguesia ainda idealista, junto aos poderes feudais, aos quais está ligado pelo respeito das tradições. Quebrai as tradições; e tudo desabará. Negai a revolução; ela vos devorará. É um beco sem saída? Não, é a dialética, sempre renovada, da história. Naquela época, ela se impõe. Hegel, o filósofo, dominou-a. Goethe, o poeta, era incapaz de transfigurá-la em arte: supremo testemunho de sua sinceridade. Em 1795, ele experimenta, em vão, transformar em poesia a catástrofe[15]. Essas obras falidas marcam o fim da sua existência literária. Deixa a história humana, tornada desumana; refugia-se na história natural.

A natureza é o seu asilo misericordioso. A grande invocação — "Natureza, minha mãe sublime" — no *Fausto*, é escrita enquanto Napoleão conquista a Itália. A Natureza, com maiúscula, o Macrocosmo, paira muito alto, muito acima do formigueiro humano e das suas convulsões, que são, no Universo, sem importância. Quanto mais o homem se purifica das suas paixões banais, quanto mais se eleva acima dessas perturbações, tanto mais autorizado se acha ele a participar da tranqüilidade do Universo. Esta participação é possível porque a criatura, o microcosmo, é a imagem do Macrocosmo. Uma grande lei impera, e une todos os membros do organismo Natureza: a lei da analogia. Na linha da analogia, os seres evolucionam em metamorfoses perpétuas: metamorfoses gerais das espécies; metamorfoses individuais que vão do nascimento, através das polaridades de toda existência viva, à morte, que prepara uma nova metamorfose da vida.

Esta concepção da natureza envolve admiravelmente a vida; mas fracassa diante dos fenômenos da natureza inanimada. A "metamorfose das plantas" e a formação do crânio pela metamorfose das vértebras superiores, duas descobertas de Goethe, ficaram como base da botânica e da anatomia comparada. Mas na óptica, Goethe não sabe distinguir o lado físico do lado fisiológico do fenômeno "cor"; perde-se em polêmicas estéreis contra a ciência matemática de Newton, e cria uma ciência das cores que ele acredita ser a obra principal da sua vida e que a posteridade unanimemente rejeitou: o futuro era da matemática. A mesma posteridade fez, da metamorfose goethiana, a evolução darwiniana, da qual chamaram a Goethe o precursor. Mas Goethe não era precursor. Ele era refratário. No limiar da época das ciências naturais, ao serviço da técnica, Goethe é o último paladino de uma outra ciência da natureza, orgânica e desinteressada. Macrocosmo e microcosmo, analogia, metamorfose: são os princípios da ciência natural da Renascença e da Antiguidade, de Bruno e de Plotino. Como Giordano Bruno e Leonardo, Goethe é naturalista e artista ao mesmo tempo; ele não separa as ciências

naturais e as artes. De todas as lições goethianas, esta é, talvez, a maior. O abismo entre a arte e a vida existe sempre; o falso idealismo abjeto e o falso naturalismo tendencioso são igualmente enganadores; ambos, subterfúgios de um esteticismo que trai a vida e a arte ao mesmo tempo. É a mentira. Mas onde colocar a arte, que está além desse mundo e lhe fica sempre ligada, demasiado ligada? Unicamente num mundo que é bem nosso, e no entanto superior: a Natureza. Goethe reconcilia a arte com a vida, reduzindo-as à Natureza, que jamais mente.

Esta imersão na Natureza é verdadeiramente romântica. Com efeito, Plotino e Bruno são os mestres do romantismo; Novalis e Schelling respiram na filosofia do Macrocosmo e do microcosmo, nos conceitos da analogia e da polaridade. O romantismo, que Goethe desejava afastar da poesia, este romantismo volta vitoriosamente na filosofia goethiana da Natureza; e é aí que ele está bem no seu lugar. Um romantismo puramente literário torna-se superficial e será amanhã um classicismo renovado. Outro romantismo, verdadeira redenção das forças humanas, prepara nossa redenção das cadeias da ciência natural a serviço da técnica, devolvendo-nos à Mãe, à Natureza.

Para Goethe o fim das ciências naturais não é servir ao homem pela técnica; o estudo da Natureza, segundo Goethe, deve fazer do homem um ser consciente de si mesmo, dar-lhe um coração puro, em harmonia com o Universo. Esta ciência da Natureza é quase uma religião. Para Goethe, o humanista, a Natureza tornou-se um templo, o templo que o Apóstolo encontrara em Atenas, dedicado "Ao Deus desconhecido". Houve, no templo científico, naturalista, de Goethe, a inscrição bem humanística, as palavras de Heráclito que Aristóteles nos transmitiu: "Introite, nam et hic dii sunt."[16] E Goethe assemelha-se a esses sacerdotes da antiguidade primitiva, que eram, ao mesmo tempo, servidores do templo e conhecedores dos mistérios da Natureza.

O que une, para Goethe, a arte à Natureza, é a sua inutilidade sublime. A criatura, obra da Natureza, é perfeita em si mesma, como a obra de arte; a arte alcança sempre a finalidade que não tem. Esta inutilidade sublime, este desinteresse completo do espírito, esta "religião da cultura espiritual", é o núcleo da "cultura goethiana", ideal da mais alta inatualidade. Foi o que tornou a Goethe solitário durante a sua vida; foi o que fez o século abandoná-lo; é o que o torna exemplar para os nossos dias. "Cultura goethiana" é uma concepção bem sem atualidade, mas que continua sempre presente.

É uma religião da qual era Goethe o sumo pontífice. Nunca um grande homem foi tão consciente do seu papel: ser príncipe no reino do espírito. Realmente ele assemelhou a sua vida à de um olímpico.

Mas os contemporâneos, como a própria posteridade, acreditavam-no um déspota.

Tinham esquecido o que este déspota havia realizado: uma obra de libertação. Ele se fez chefe da revolução pré-romântica, e depois de ter afastado os falsos deuses do racionalismo petrificado, dominou as forças desencadeadas, para instituir o Cosmos de uma nova harmonia entre o homem e a Natureza, sob a regência da arte.

Essa vida tem apenas um rival: a vida do homem que se constituiu chefe da revolução, e que, depois de ter expulsado as forças do passado, instituiu a harmonia de uma nova época; época que só foi vitoriosa depois que deixaram de julgar déspota o seu autor. É a vida de Napoleão.

Bonaparte teve a intuição deste parentesco; encontrando Goethe, dirigiu-lhe a maior das suas palavras: "Eis um homem!" Goethe também possuía a consciência clara desse parentesco: ele teve mais do que admiração a Napoleão, ele o amou. É admirável, porém, como soube subtrair-se ao imperador deste mundo. Goethe é o clérigo que não trai, não serve. Goethe vê em Napoleão o lado noturno, demoníaco, da sua própria existência olímpica. Napoleão era, aos olhos de Goethe, a encarnação de um demônio. Mas a expressão "demônio" tem, na linguagem de Goethe, uma significação especial, a mesma que para Sócrates. O demônio de Goethe é o lado perigoso do espírito, mas sempre necessário no movimento dialético da história. Era preciso que Goethe atingisse a idade do salmista para saber exprimir esta suprema sabedoria, a sabedoria do seu poema *Cinco palavras órficas*. Uma sabedoria que nos está bem presente:

As cinco forças primordiais deste mundo são: Demônio, a força interior do homem; Natureza, a força do Universo; *Tyche*, a força das contingências que nos cercam e movimentam; *Ananke*, a força da necessidade que nos rege; e *Elpis*. A *Tyche* se opõe a Natureza: a criação perde a inocência do primeiro dia e torna-se o motivo da nossa dor. O homem se opõe a *Tyche*; o demônio, em nós, é mais forte do que as contingências, e transforma o mundo; o homem domina a Natureza e transforma *Tyche* em ordem humana, *Ananke*. *Ananke* domina ao Demônio: é necessário que o homem se curve. Desde então, somos os prisioneiros da necessidade que criamos. Mas existe ainda, em nós, um resto do Demônio, resto do paraíso perdido e promessa de liberdade: é nossa última deusa, *Elpis*, a Esperança.

A LIÇÃO DE UMA SANTA

HÁ ALGUNS ANOS um dos meus amigos entrou numa livraria católica e pediu um livro sobre Santa Teresa. A jovem que o atendeu trouxe um monte de livros sobre Santa Teresinha do Menino Jesus. — "Mas não, eu queria alguma coisa sobre a grande Santa Teresa de Ávila!" A jovem levantou os ombros e respondeu: — "Sinto muito, mas a grande Santa Teresa já não é moderna."

Sem dúvida, a "grande" Santa Teresa teria rido desta anedota; a visionária tinha, como verdadeira castelhana, o humor superior da sua raça e a inteligência prática. A invasão do "moderno" nas regiões da eternidade, sintoma tão grave aos nossos olhos, teria sido para a santa um novo impulso de atividade. São os santos que transformam o mundo.

Nada mais interessante que observar as coisas que são tomadas a sério pelos nossos contemporâneos, se eles são ainda capazes de levar alguma coisa verdadeiramente a sério. Achar-se-á que os idealistas e os espiritualistas mais sublimes se apavoram em face das crises econômicas, das revoluções sociais e das batalhas militares, como se isso tivesse alguma importância. Ah! como o materialismo venceu até os seus inimigos mais rebeldes! Quanto a mim, estou convencido que os santos são o verdadeiro sinal dos tempos, muito mais importantes que a distribuição das forças diplomáticas e econômicas ou as novíssimas invenções da técnica militar. Todos esses que hoje se agitam tumultuosamente estarão mortos em breve, e nós juntamente com eles. É a morte que dá a esses episódios a sua verdadeira medida. A morte carnal, a decomposição, à qual — maravilhosas lendas da antiguidade cristã! — a carne dos santos resiste. Somente, é preciso saber o que é um santo.

Os santos não são acessórios de crenças passadas nem figuras de gesso inexpressivas. O santo é um homem que possui a graça de levar o mundo mais a sério do que ele o merece; tão a sério que o seu caminho para o céu passa precisamente por este mundo. Levar o mundo a sério é a lição dos santos. Os santos não são infalíveis; mas são resolutos. Não vacilam entre um puerilismo ingênuo e a adoração do poder. Não são modernos; representam o eterno. Sabem que a espada do espírito é mais cortante que a espada de aço. Quem não acreditar estará perdido. Quem acreditar será salvo. É a lição da grande Santa Teresa.

Teresa de Cepeda y Ahumada é filha de um grande da Espanha, filha da cidade castelhana de Ávila, cujas muralhas ciclópicas

pareciam construídas para a eternidade; Unamuno celebrou-as como símbolo da imortalidade. Alimentada tanto pelo espírito aventureiro dos romances de cavalaria — chegando mesmo a escrever um deles[17] — como pelo espírito exaltado da *Flos Sanctorum*, das lendas dos santos, e também desejosa de tornar-se santa, Teresa escolhe o caminho da aventura religiosa. Prepara-se para as cruzadas e para os martírios, abandonando o século e entrando para o convento do Carmo. Mas o que ela encontra no convento é o século. Estamos antes da reforma do Concílio de Trento. Parece que aí, no convento, se levava a sério o mundo. As religiosas nos seus parlatórios gozavam de uma liberdade que a severidade castelhana proibia às mulheres do século. A vida nos conventos é uma verdadeira *"comedia de capa y espada"*, com as suas serenatas e os seus duelos. O barulho das armas na Itália e em Flandres ecoava no parlatório, bem como o tilintar do ouro das índias. "A súbita mudança de alimentação e de hábitos me fez cair doente" — escrevia a religiosa a seu pai. Ela estava mais doente do que imaginava. Caiu em letargias que duraram dias e dias. Uma vez as irmãs chegaram a preparar-lhe a sepultura. Mas a morte passa. Teresa volta ao mundo. A leitura das *Confissões* de Santo Agostinho ensina-lhe o valor único da alma humana. O destino do mundo não depende das guerras de religiões nem das guerras de conquistas. É na alma humana que os destinos do mundo se decidem. Iluminada por essa sabedoria, Teresa apavora-se com as palavras evangélicas que ouviu durante a missa: "Vigilate itaque, quia nescitis diem neque horam." — "Velai, pois que não sabeis nem o dia nem a hora." É o fim da parábola das virgens sábias e das virgens loucas, das virgens sábias que prepararam as lâmpadas para as núpcias, e das virgens loucas que esqueceram o óleo, e as lâmpadas apagaram-se, e caiu a noite, e o noivo celeste não as reconheceu; é o evangelho que se reza hoje em dia durante a missa em honra a Santa Teresa. Teresa está resolvida a não pertencer mais ao número das virgens loucas. Quer reformar a Ordem. Prontamente a virgem sábia foi considerada louca. Teresa cai em êxtases: vê o céu aberto, o anjo do Senhor fere-lhe o coração com a flecha do amor. Processaram-na, prenderam-na. Ela, porém, não se deixa domar. Essa visionária extática reúne em si a imaginação de Dom Quixote e a inteligência prática de Sancho Pança, e mais ainda: o humor superior e o gênio literário do criador dessas personagens imortais. Com a coragem do cavaleiro andante ela percorre toda a Espanha — que viagens pitorescas e picarescas! — para fundar os trinta e dois conventos das Carmelitas descalças. Resiste ao rei Filipe II e a seus inquisidores, ao núncio apostólico e aos bispos, aos superiores, que a torturam cruelmente. Reclusa em Toledo, escreveu as obras místicas que a consagraram a primeira prosadora da literatura espanhola; escreveu inúmeras cartas aos grandes do mundo

e às religiosas dos seus conventos, cartas cheias de coragem indomável, cheias de conselhos práticos, cheias de um humor surpreendente e de uma sabedoria superior. Ao morrer, em 1582, conseguira fazer o que o rei e o Grande Inquisidor não conseguiram: a Igreja na Espanha estava salva.

Santa Teresa tem o seu monumento. Bernini o esculpiu. Sobre um altar da igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma, vê-se a santa com os olhos fechados em êxtase, um sorriso encantador nos lábios; o anjo que lhe fere o coração com uma flecha de amor parece um Eros. É uma obra-prima da arte barroca; e compreende-se imediatamente a intenção genial do artista: Teresa era histérica.

Um católico profundamente crente como o barão Huegel declara: "Nunca houve um santo visionário que tivesse uma saúde nervosa normal" (carta de 19 de novembro de 1898); e cita o livro do sábio bolandista P.e Hahn S. J. sobre Santa Teresa. Essa comprovação, que não é precipitada, coloca-nos diante de um problema sério, mais sério que a pretensa vizinhança entre o gênio e a loucura. Porque a histeria não é uma loucura. A histeria pode perfeitamente ser acompanhada do gênio, pois que ela não afeta a inteligência. Mas o gênio religioso? A histeria é uma doença do caráter.

É precisamente pelo caráter que se distingue o histérico egocentrista e orgulhoso do santo teocentrista e humilde. Para o histérico, o mundo é um joguete em volta do seu *eu;* o santo sacrificou o seu *eu* a Deus, e toma o mundo a sério. Para os "normais", para os pequeno-burgueses de espírito, o mundo do histérico e o mundo do santo parecem igualmente quiméricos. A pedra de toque de distinção é a ação. O mundo é um conjunto de material para a ação. O histérico, fechado dentro do seu *eu*, é incapaz de agir num mundo que ele mesmo criou e que não existe na realidade. O santo é histérico em todas as aparências do seu mundo à parte, que os outros não compreendem, mas esse mundo é superior ao nosso mundo. Um interessante estudo de Georg Sebastian Faber distingue entre o histérico, assunto da psicanálise, e o homem superior, assunto duma metapsicologia: ambos sofrem duma dissociação da consciência, o *suksma* do ioga hindu; nos histéricos e esquizofrênicos, a dissociação da consciência provém duma irrupção do subconsciente na consciência; a dissociação mental do homem superior provém da irrupção dum "supraconsciente". A doença mental paralisa a consciência; o supraconsciente enche o espírito com uma nova força superior, com aquilo que Sócrates e Goethe designavam como "Demônio"; e é uma força de ação. A aparição de um santo é a invasão de nosso mundo pela eternidade. Por aí o santo é capaz de agir. Mais ainda: a sua santidade e a sua atividade são a mesma coisa e transformam o mundo. "Pelas suas obras vós os reconhecereis."

“Porque as suas obras os seguem.”

A obra de Santa Teresa! Ela é a maior figura da história eclesiástica barroca; é uma grande figura da literatura espanhola; é uma das almas mais seráficas que a terra já viu. Três atributos que pertencem ao passado. Que temos a ver com isso? Que interesse tem isso para nós?

A história literária de Santa Teresa ainda não está escrita. É preciso procurar os seus traços nos estudos esparsos de Carl Neumann, de Henri Bremond, de Manuel Bartolomé Cossío, de Max Wieser, estudos que já permitem a afirmação de que Santa Teresa é uma figura central da história do espírito europeu. Numa carta a Morell, de 16 de dezembro de 1696[18], o grande Leibniz escreveu: “Tendes razão em estimar as obras de Santa Teresa; os seus pensamentos fornecem reflexões filosóficas que já apliquei.” Todo conhecedor da posição central de Leibniz na história da filosofia moderna ficará impressionado. Por outro lado, Max Wieser provou que Santa Teresa criou toda a terminologia psicológica empregada pelo sentimentalismo do século XVIII e em seguida pelo romantismo. Dois fatos que justificam algumas explicações mais especializadas.

Santa Teresa é uma grande psicóloga. O seu *Camino de perfección* é tão realista e tão eterno quanto as estradas de Castela. O seu *Castillo interior* tem as muralhas tão duráveis como as da fortaleza de Ávila que Unamuno cantou. Na história da psicologia moderna, Teresa ocupa precisamente o mesmo lugar que o Agostinho das *Confissões* na psicologia antiga. A Antiguidade não conheceu o valor da alma individual; depois do desmoronamento do mundo antigo, Agostinho encontra a sua alma sozinha com o Criador: a alma humana é realmente o que há de maior valor sobre a terra. Teresa foi despertada por Agostinho: ela viveu na época em que a Antiguidade ressuscitada pelo humanismo tinha feito esquecer o valor da alma humana. Se Teresa foi chamada a criadora de um humanismo cristão, foi porque acharam nas suas obras uma terminologia cujos efeitos eram incalculáveis sobre o espírito europeu: “Alma y Dios, Sola con El Solo” — estas palavras significam exatamente o valor incomparável da alma humana, que, ela só, resiste perante Deus; “Alma hermosa” — essa expressão salva toda a beleza das coisas deste mundo para os espaços infinitos do *Castillo interior* e dá um novo centro e nova direção a todas as atividades. No tempo em que os Conquistadores espanhóis descobriram os tesouros da Índia, Teresa descobriu os tesouros da alma. E isto sobreviveu àquilo.

Teresa teve na Espanha um público escolhido: foi lida pelo rei Filipe II e por Dom João d’Áustria, por Fray Luis de León e Cervantes. Cossío demonstrou que as influências de Santa Teresa operaram a transformação do pintor grego Theotokopouli em El Greco de Toledo.

Ora, a língua espanhola era então a língua universal. Teresa foi lida em Nápoles, em Flandres e entre os prisioneiros de guerra em Argélia. Foi lida pelos últimos católicos da Inglaterra, onde o grande poeta barroco Richard Crashaw lhe dedicou o seu *Hymn to the name and honour of the admirable Saint Teresa*, e até mesmo no Peru. Sobretudo, Teresa inspirou a devoção do santo bispo Francisco de Sales.

Até à admirável *História literária do sentimento religioso em França* (especialmente vols. I-III), do abade Henri Bremond, não tínhamos ainda conhecido a grande "primavera espiritual" francesa do barroco, que se inspira no "humanismo devoto" de Francisco de Sales. Depois, o bispo Pierre Camus[19], e o carmelita P.ᵉ Philippe Thibaut, bem como o terceiro volume de Bremond, nos apresentam o cardeal Bérulle, fundador da Congregação do Oratório, e o seu discípulo Olier, fundador do seminário de St. Sulpice. Daí é que surgiram o abade de Saint-Cyran e Pascal, e tudo quanto tem valor na mística de Port-Royal: "A alma só perante Deus". Sabe-se que toda a literatura francesa até os nossos dias está impregnada de polêmicas jansenistas e antijansenistas que se inspiram, por igual, em Santa Teresa. O mais belo poema religioso da língua francesa, *En attendant la mort* [20], de François Maynard, fixa uma atitude teresiana de alma nestas palavras: "Dans le désert sous l'ombre de la Croix".[21] Mas aqui o que mais nos preocupa é o grande oratoriano Nicolas Malebranche, cuja filosofia "ocasionalista" é a fórmula filosófica do "Sola con El Solo". Malebranche transmitirá este pensamento a Leibniz, cuja "mônada", a alma isolada, é o germe do idealismo alemão. Mas Unamuno achou a "mônada" no "só cristão" de Kierkegaard, e Carl Schmitt achará o ocasionalismo em toda a filosofia do romantismo. É ainda Bremond que persegue a linha "quietista" do P.ᵉ Lallemant e da religiosa Marie de l'Incarnation ("C'est vraiment notre Thérèse"),[22] até Fénelon e os místicos da Renânia, entre os quais Pierre Poiret é o "pai do pietismo literário" (Max Wieser), o criador da expressão alemã *"Schöne Seele"* (*"alma hermosa"*): expressão que dominará o sentimentalismo do século XVIII e reaparecerá em Goethe, em Novalis e no romantismo. Aí ele encontrará o ramo inglês do pensamento teresiano — pois o espírito inglês deu mostras duma estranha afinidade com o espírito da santa — ramo que provém dos anglo-católicos e dos platônicos de Cambridge, movimento que vence com Shaftesbury, o pai espiritual do classicismo de Veimar[23] e do neoclassicismo inglês do século XIX. O sentimentalismo e o romantismo têm a sua fonte comum nas *Confissões* de Rousseau, que leu o seu Agostinho pelos olhos de Santa Teresa. Deixemos Unamuno prosseguir esta linha de Sénancour, Chateaubriand, Leopardi, Vigny, Amiel, até Quental, onde reaparece a substância cristã do pensamento teresiano. Paulo[24] Tillich pôde prosseguir este pensamento até às polêmicas idealistas, humanitárias,

do jovem Marx. Sem dúvida o pensamento teresiano era o *Castillo interior* da alma humana contra todos os ataques da violência barroca, do racionalismo do século XVIII e do materialismo do século XIX. O que há neste mundo, ainda, presentemente, de verdadeiro "personalismo", é devido a esta notável e estranha oposição do humanismo cristão. Em plena Inglaterra vitoriana, o oratoriano Cardeal Newman transmite a psicologia teresiana a Coventry Patmore, poeta do *Unknown Eros*, em que o último platônico inglês, o grande romancista Charles Morgan, se inspirou, e cujo ensaio sobre *Singleness of mind* [25] representa a voz da última resistência.

Santa Teresa conquistou um mundo; conquistou-o, porém, contra o mundo. O mundo de Santa Teresa é a Espanha barroca: um mundo rude. A própria Teresa o descreveu no seu *Libro de fundaciones:* a frieza impassível do rei, a astúcia dos ministros, a imbecilidade dos bispos, a grosseria dos generais e a covardia dos burgueses; a única figura luminosa é o Grande Inquisidor Quiroga, que El Greco pintou inesquecivelmente. Teresa descreveu as suas viagens sobre mulas miseráveis, aos ventos do inverno de Castela e ao sol escaldante da Andaluzia, as noites nos albergues, que nós conhecemos em *Dom Quixote*, entre fidalgos que têm ar de ladrões e ladrões que têm ar de fidalgos. É um tempo de ferro e de sangue, como o nosso tempo. Em toda parte do mundo os espanhóis batem-se como heróis e destroem como selvagens. É precisamente dessa Espanha desumana que a voz mais humana proclama o valor incomparável de toda alma.

Esta voz venceu o barulho insensato de uma época. A alma está com Ele, "Sola con El Solo", e ela será mais forte. Esta mulher, corajosa contra todos os poderes temporais e espirituais do mundo, é bem a filha de gerações de senhores feudais espanhóis, altivos e livres nos seus castelos: os estranhos avós do mais sublime fenômeno dos nossos dias, do liberalismo espanhol moderno. O pensamento de Santa Teresa é a sublimação religiosa da liberdade espanhola, a sua alma é o castelo duma liberdade superior. Superior aos poderes políticos, militares, econômicos, reais, eclesiásticos e burgueses da sua época. Os tesouros das duas Índias amontoam-se sobre o cais de Sevilha, onde todo o poder do mundo está reunido para levar os seus idólatras sobre os caminhos do diabo. Teresa, solitária na sua cela de Toledo, segue, como Richard Crashaw a cantou, "with white steps the way of light". [26] Amontoa os tesouros da alma, "the sacred flames of thousand souls".[27] Aos demônios da violência opõe o seu firme "Todo nada". "Dios solo" — dizia ela, olhando os alicerces gigantescos do Escorial. Hoje o castelo dos reis de Espanha não é mais que uma lembrança, "todo nada", e o palácio vazio fica encoberto pelos arcos do *Castillo interior*, o céu castelhano de "Dios solo".

Teresa fez história. A história não se faz com armas e tesouros;

a história não é o teatro dos generais e dos diplomatas. A verdadeira história passa despercebida, tranqüilamente, no centro da alma humana. Ela finalmente é a mais forte. É a nossa fé.

Essa fé, é preciso defini-la? O pensamento de Santa Teresa operou os seus efeitos fora da Igreja, e a definição dessa fé consiste essencialmente em estabelecer fronteiras. Deus não é o "Deus dos mais fortes exércitos", o que soa muito bem na boca dos incrédulos, e o puerilismo contemporâneo, mesmo o devoto, não resistirá, porque é incapaz de levar a sério o mundo. Mas a fé de Santa Teresa é bem capaz disso; a fé que acha uma ordem superior e um sentido no mundo e na sua história. A lição da santa é que as muralhas do *Castillo interior* são eternas, como as muralhas de Ávila não o são. O que, bem compreendido, não é uma consolação, mas sim uma esperança. O último "teresiano", Charles Morgan, exprimiu-o no *Essay on singleness of mind* com o qual prefaciou o seu drama *O rio faiscante:*

> Muitos homens se deixam convencer pelo desespero de não haver remédio contra a violência do mundo presente, exceto a fuga ou a destruição. Mas há outro remédio, que está ao alcance de qualquer, da mãe, do sábio, do marinheiro, do camponês, dos jovens e dos velhos. O remédio é esta concentração do espírito ativo, que o pensamento humano conservou através de tantas tiranias, e que o preserva ainda. Essa concentração espiritual a que Jesus chamou a pureza do coração, e que é o gênio do amor, da ciência e da fé. Assemelha-se a um rio faiscante, indomável e inflexível como o zelo dos santos. Chamam aos santos de fanáticos, e realmente eles não permitem que ninguém os desvie dos seus objetivos. Mas é no caos da política que através deles chegamos à ventura e ao milagre: — de ser um homem.

VICO VIVO

A ESTÁTUA do filósofo Giambattista Vico ergue-se na Villa Nazionale, o parque municipal de Nápoles. Perto do mar, a figura de pedra, corroída pelo tempo, olha o panorama do Posilippo, da ilha de Capri, do Vesúvio, ao pé do qual a cidade submergida de Pompéia dorme: paisagem essencialmente histórica, onde os gregos, os romanos, os longobardos, os árabes, os alemães, os franceses, os espanhóis deixaram os seus traços; paisagem que sonha com o passado, e com um futuro incerto. Como a história, também aquela estátua, na penumbra das árvores velhíssimas, parece insensível aos sofrimentos e sonhos humanos; contempla com o olhar frio de pedra as crianças inocentes que brincam ao pé do monumento, que não sabem quem foi aquele que lhes traçou, a elas também, os implacáveis destinos futuros.

Vico está bem vivo entre nós. Pela doutrina, e por um problema premente que permanece conosco.

Viveu em Nápoles, de 1668 até 1744, obscuro professor de retórica, historiógrafo miseravelmente pago do rei Carlos III, preceptor em casas de famílias nobres, onde tentou melhorar os vencimentos magros escrevendo poemas de ocasião para aniversários natalícios e núpcias. Escreveu muito, e escreveu, entre outros, o livro *Principii di una Scienza Nuova intorno alla natura delle nazioni*. Com esse livro, criou, na verdade, uma "Ciência Nova": a filosofia da história. Foi ele quem primeiro empreendeu estabelecer leis históricas, que permitem compreender o sentido do passado e pressentir os destinos do futuro. Os pequenos resultados acessórios desse trabalho foram a ciência histórica do direito, a sociologia comparada, a filologia e estética históricas e psicológicas. Vico passou despercebido; a compreensão dos contemporâneos napolitanos limitava-se a dúvidas e discussões acerca da sua ortodoxia católica, que feriram o professor: na maior miséria, nunca perdeu a fé. Mas foi compreendido só pelos descrentes. Influiu poderosamente na filosofia da história romana de Montesquieu, no espírito coletivista e "populista" de Herder, dos românticos, de Michelet, nas concepções de Comte, de Marx, de Sorel e de Max Weber, e até na vulgarização de Spengler. Enfim, a doutrina de Vico tornou-se uma base evidente e quase natural da nossa estrutura espiritual, e o criador dessa doutrina caiu num olvido glorioso, onde Benedetto Croce o redescobriu.

Todos os problemas viquianos estão resolvidos no livro estupendo que Croce lhe dedicou, com exceção dum único problema

que parece puramente histórico, e que é o problema dos nossos dias presentes: como foi possível que alguém escrevesse em 1725 a *Scienza nuova*. Era o século XVIII, otimista, progressista e intimamente a-histórico, anti-histórico; a época em que as ciências naturais e matemáticas começavam a marcha triunfal que hoje termina com as vitórias terríveis da técnica. Foi escrito, aquele livro, na Nápoles estreita de então, cidade dos inquisidores espanhóis e da erudição sufocadora dos antiquários, jurisconsultos e gramáticos. O problema — como pôde a *Scienza nuova* nascer em meio ao choque desses dois mundos, para pertencer a um terceiro mundo, não nascido ainda — parece um problema histórico. Mas é, para nós outros que estamos vivendo a queda apocalíptica do nosso mundo e buscando o nosso caminho nas trevas, o nosso problema presente.

Giambattista Vico era um homem magro, sempre doente, curvado pelas noites intermináveis à mesa dos estudos, tossindo na poeira dos inúmeros livros devorados. Vestia o traje do seu tempo, peruca de professor, batina semiclerical. A ciência de Vico está vestida do mesmo traje contemporâneo. Pertence às especulações barrocas sobre a origem das nações e de suas línguas após o dilúvio, especulações sobre Adão e Noé, sobre os ciclopes e os heróis; ciência em que as histórias da Bíblia e da Antiguidade se misturam numa erudição extensíssima, gravíssima, às vezes divertida e não raramente doida.

Quando — expõe Vico — as águas do dilúvio desapareceram, deixaram os homens sobreviventes em profundíssima barbaria, com exceção dos hebreus, privilegiados pela Revelação. Os outros erravam "na grande floresta da terra", bestiais, estúpidos, brutos e brutais. Espantados pelo trovão, concebem os elementos duma religião, duma "cultura teológica", representada por sacerdotes que falam por mitos aos leigos e que escrevem em hieróglifos: é a "época dos deuses". Assim, esses bárbaros, um pouco civilizados, conseguem subjugar outros bárbaros inferiores e os governam, como uma elite. Essa elite de guerreiros liberta-se da tutela dos sacerdotes, funda cidades, faz guerras; escreve em caracteres figurativos e fala em língua metafórica, tem Homero como poeta: é a "época dos heróis". Enfim, os subjugados vencem aos senhores, restabelecem por um "direito natural" a democracia, escrevem em caracteres alfabéticos, criam a historiografia e as ciências: é a "época dos homens". Mas a democracia corrompe-se, ditaduras lutam com anarquias, os povos recaem na barbaridade das origens, e, numa volta, num *"ricorso"*, recomeça o ciclo das épocas dos deuses, dos heróis e dos homens.

A *Scienza nuova* é um grande poema barroco. Como em toda a poesia barroca, um pessimismo agudo junta-se à fé inabalável na providência celeste. Portanto, o poema histórico de Vico não pode

denegar a sua descendência da teoria cíclica da história do pagão Políbio. Todas as teorias cíclicas da história, de Políbio até Spengler, opõem-se ao espírito do cristianismo, que não conhece mais que uma única revelação e uma única encarnação de Deus e, por isso, só admite uma evolução retilínea, da criação até o juízo final. Eis a razão por que Vico não sabe como situar no ciclo histórico a história única do povo hebraico e da sua sucessora, a Igreja. Originaram-se daqui as discussões contemporâneas sobre a ortodoxia de Vico, hoje renovadas entre Croce e Chiocchetti. Mas a ortodoxia sincera que Vico sempre professou parece residir em sua fé na providência divina: ela vence o seu pessimismo e fá-lo achar um sentido na história.

Na aparência, Vico vê a história como uma força que rege, com poder absoluto, os destinos dos homens. Mas como o poder dum monarca constitucional está limitado pelas leis, assim o poder da história, em Vico, está limitado pela lei histórica dos ciclos que se repetem. O poder da história, em Vico, é só relativo. Criou o relativismo histórico. É estranho como frisa a mudança da escrita com os diferentes estádios da civilização jurídica e material. É que Vico reconhece a interdependência de todas as regiões da atividade humana — direito, política, religião, civilização material e espiritual: é possível interpretá-lo no sentido da dialética idealista de Hegel e da dialética materialista de Marx. É independente dessas possibilidades interpretatórias a primeira conseqüência que Vico tirou do conceito da interdependência: Homero é o poeta da aurora da humanidade. Todos os séculos precedentes tomavam Homero e Virgílio ingenuamente como pares; Vico reconhece em Homero o poeta épico da idade heróica, e em Virgílio o poeta épico dum estado mais velho e mais refinado da civilização. Com isso, criou Vico a estética histórica e analítica, que se desenvolveu até Sainte-Beuve e Taine. Vico discute, um século antes de Wolf, a parte da poesia popular, anônima, na elaboração das epopéias homéricas. Reconhece o papel do “espírito do povo” nacional e do “espírito dominante do tempo” na evolução das instituições humanas, mesmo no direito, que passou, até Vico, por invariável. Põe termo à identificação ingênua do direito romano com o direito natural, cria a ciência histórica do direito, reconhece a relatividade de toda ordem jurídica, as bases sociais do direito, a significação histórica das lutas sociais, a significação revolucionária da monarquia absoluta na luta da burguesia contra o feudalismo, a relatividade de qualquer ordem política e social, a relatividade de toda a nossa civilização. É, no ano de 1725, uma maravilha.

Vico é o criador do historicismo. Criou esta atitude científica que hoje perece, diante de um novo dogmatismo. Vico predisse-o: percorremos as épocas dos deuses, dos heróis e dos homens, e estamos voltando, agora, à barbaria. E é estupendo, isto. O pobre professor

napolitano do tempo barroco previu o nosso problema. Estava perplexo diante do espetáculo da história, e a sua perplexidade é a nossa confusão. O problema de Vico é o nosso problema.

Não se trata da justeza e exatidão das soluções viquianas, que, conforme o relativismo do mestre, serão sempre discutíveis. Num certo nível, todas as soluções se tornam indiferentes, e permanece, como decisiva, a atitude espiritual. Trata-se, para nós outros, de reencontrar a possibilidade da atitude viquiana em face do fim de um ciclo histórico. Trata-se de vencer a perplexidade pela visão superior. Há, nisso, o nosso "problema Vico".

Um problema está, de início, resolvido, se está bem colocado. Para resolver o problema Vico, basta colocá-lo no seu tempo e no seu espaço. É o próprio método histórico de Vico, ou, se o preferem, o processo de Balzac de fazer-nos ver primeiro o país, depois a cidade, depois a rua, depois a casa e, enfim, o quarto, onde o drama se passa.

O grande teatro do mundo viquiano é aquilo a que Paul Hazard chamou *La crise de la conscience européenne*. O livro fundamental de Hazard traz o subtítulo *De 1680 a 1715* e marca, com isso, exatamente o tempo em que o espírito de Vico se formou. A grande discussão literária desse tempo é a comparação apaixonada entre os poetas e escritores da Antiguidade e os contemporâneos: a *"Querelle des Anciens et des Modernes"*. Toda época é uma *"querelle des anciens et des modernes"*, com uma nítida preferência pelos modernos, uma crise terrível das consciências que cria uma nova época. *Novum organon* e *Instauratio magna* chamam-se os livros de Bacon, que Vico leu e releu com um misto de curiosidade e medo. "A Antiguidade teve tudo" — diz Vico — "só não teve um Bacon." Reconhece a nova época das ciências naturais, matemáticas, práticas, técnicas. Para Galilei, "la filosofia è scritta nel libro grandissimo della natura in lingua matematica",[28] incompreensível aos antiquários, jurisconsultos e filólogos da velha estirpe; e para Bacon, "knowledge is power", "saber é poder", o que é inconcebível aos velhos professores e eclesiásticos, sufocados na miséria. Gassendi acha na Antiguidade o que nenhum antiquário ousara achar: o atomismo materialístico de Epicuro e Lucrécio; e Boyle transformá-lo-á em ciência nova da química. O mundo transforma-se em máquina gigantesca, como as "máquinas animadas" da psicologia de Descartes, que excitou a oposição vivíssima de Vico. Está regida, essa máquina mundial, pelas leis matemáticas de Newton, às quais Vico opõe as suas leis históricas. Ficam sendo essas leis matemáticas a última coisa certa e indubitável no mundo. Todo o restante saber humano, tão caro aos antiquários namorados da Antiguidade, sucumbe à crítica céptica, incisiva, implacável, de Pierre Bayle, que dissolve em lendas e fraudes todas essas histórias amadas. A própria Bíblia é irreverentemente criticada

pelo atrevido oratoriano Richard Simon, e os deístas ingleses tiram conclusões inauditas, contestam os milagres, a Revelação e a divindade de Nosso Senhor Jesus Cristo. Os demolidores das crenças religiosas não param, naturalmente, diante das crenças políticas: o "direito natural" serve-lhes para dissolver o direito positivo, sobre o qual assentam todos os poderes; o braço jurídico de Grotius arma o absolutismo totalitário de Hobbes e, do mesmo modo, o liberalismo de Spinoza. Seguir-se-ão, nesse caminho, as irreverências de Voltaire e Diderot, as proclamações teoréticas de Rousseau e práticas de Franklin, inventor do pára-raios e da República americana, aquele Franklin que "eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis".[29] Seguir-se-á a Revolução, e o último ato chamar-se-á Napoleão. É o fim da velha Europa.

A cidade de Nápoles, do século XVIII, ocupa no palco desse grande teatro mundial o último lugar. Está à margem do mundo civilizado. Está sonolenta, no ar espesso e pouco respirável da decadência italiana, sob a pressão atenuada, e entretanto implacável, do governo espanhol e da Inquisição espanhola. Lá não há crises de consciência nem novos mundos. Subsiste a erudição barroca, escolástica, antiquária. As obras mais admiradas das academias eruditas chamam-se *Antiquitates* e *Thesauri*, em inumeráveis volumes, vestidos de couro de porco e por isso impenetráveis às influências do tempo lá fora. Chamam-se os homens, uns aos outros, *"dottissimo"*, *"eruditissimo"*, *"latinissimo"*. Um deles, um abade napolitano, é chamado "uomo di una immensa erudizione greca, latina e toscana in tutte le spezie del sapere umano e divino",[30] e é assim chamado pelo seu admirador humilde Giambattista Vico, que escreveu, por seu lado, um livro com o título precioso *De antiquissima Italorum sapientia*.[31]

E o último lugar naquela cidade erudita e sonolenta é o pobre gabinete de estudos do miserável professor de retórica e autor de poemas de ocasião, que lê, noturnamente e clandestinamente, os livros proibidos de Bacon, Descartes e Spinoza.

O pobre professor, na miséria, doente, envelhecido antes do tempo, fica perplexo: sente a queda do mundo que era, afinal, o seu mundo também. Está desesperado. Como salvar os bens mais sagrados? Como reage o seu mundo contra o ataque bárbaro? Parece-lhe que esse mundo de teólogos, filólogos e jurisconsultos se tornou um hospital de doidos. Provam eles, com eruditíssimas analogias, tiradas da história, e com doidíssimas profecias, tiradas da superstição, que aquilo que aconteceu não aconteceu e não acontecerá nunca. Resistem, impotentes, com anátemas e exorcismos, e observam, tremendo, como, em torno deles, um após outro apostata e se submete servilmente aos novos senhores.

Giambattista Vico não amaldiçoa, não treme e não se submete. Lê Platão; lê Políbio e Tácito. Lê as histórias do reino decadente dos homens e do reino imperecível das idéias. Está buscando o sentido superior atrás do absurdo da catástrofe. Olha o espetáculo histórico da humanidade, como, hoje, a sua estátua olha a paisagem milenária, o mar eterno e o Vesúvio, ao pé do qual a cidade submergida dorme.

Vico não pode acreditar no progressismo ingênuo e alegre do seu tempo. Vico é o primeiro para quem a decadência não é um assunto de sermão moralizante, mas um problema da história. Não há sempre progressos, de modo nenhum; há também regressos terríveis, os *"ricorsi"* da doutrina viquiana. Por trás da história agonizante dos últimos romanos, no próprio domínio da erudição *"dottissima"* e *"latinissima"*, busca um modelo de história, que valha para todos os povos e épocas, uma *"storia ideal eterna"*. Tira das histórias humanas de Políbio e Tácito a história ideal platônica. Chega à conclusão de que a sujeição e a resistência são igualmente duvidosas. Qualquer coisa morre, qualquer coisa nasce. Resta saber o que morrerá e o que continuará do velho mundo, e o que passa e o que fica dos novos mundos. Para distinguir — *"distinguo"*, empresa bem escolástica —, usa da erudição antiquária do velho mundo e do método científico do novo. Como os naturalistas, está buscando "leis". Acha a lei da história.

Vico ficou perplexo diante do espetáculo histórico do seu tempo, como nós outros ficamos perplexos diante da catástrofe do nosso tempo. Hoje, também, os contemporâneos enganam-se em profecias doidíssimas e em analogias históricas sutilíssimas, para provar o improvável; tiram as conclusões do anátema furioso ou da sujeição servil. Mas a atitude de Vico foi superior. As suas profecias compreendem o passado, as suas analogias iluminam o futuro. Ele sabe que alguma coisa do velho deve, irremediavelmente, perecer, e que alguma coisa do novo, mas felizmente bem pouco, deve ficar. É sempre assim, nas revoluções. Resta saber onde está a fronteira. Traçar a fronteira, eis o dever do intelectual. A mão do velho professor treme, consciente da responsabilidade. Mas não tem medo; pois o seu pessimismo crente sabe da caducidade de tudo o que é. Não tem medo dos poderes, nem dos velhos nem dos novos. Uns e outros, sujeita-os ele ao moinho infernal e inevitável dos seus "*ricorsi*". Todos eles morrem, voltam, e morrem ainda uma vez. E "plus ça change, plus c'est la même chose".[32]

Se os contemporâneos houvessem compreendido Vico, nenhum dos partidos em luta teria ficado satisfeito. Vico poderia dizer, com Valéry: "Je ne suis ni de droite ni de gauche."[33] Num tempo em que a gente é interrogada, em cada esquina, sobre a que partido pertence, Vico teria tido a coragem de passar sem ouvir a pergunta. Não teria

temido o campo de concentração, pois já estava dentro dele, nem o ostracismo, já que o espírito superior o merece. Passaria por um pessimista excessivo, porque esperava auroras que ainda não resplandeceram. Submerge-se num passado que se foi, e num futuro que está por vir, pois compreende mais profundamente do que os outros o presente. Por isso mesmo, parece insensível como uma pedra, como a pedra corroída do seu monumento que olha a paisagem histórica, rodeado de crianças inocentes que brincam e não sabem quem era aquele que lhes traçou, a elas também, os implacáveis destinos do futuro.

AS VERDADES DE LICHTENBERG

NÃO SE CONHECE muito o nome. Mas valerá a pena conhecer o homem. Nietzsche, no aforismo 109 de *Humano, demasiado humano*, classifica o *Livro de aforismos* de Lichtenberg entre os cinco melhores livros alemães, ao lado das *Conversações com Goethe*, de Eckermann. E o próprio Goethe diz: "Onde Lichtenberg faz um *bon mot*, existe um problema para resolver."[34] É isto. Lichtenberg vos fará rir e refletir. O seu pensamento é uma recreação, e alguma coisa a mais; "a golden fluid", no dizer de Samuel Butler, "which is food and drink and the light of the mind".[35] Exilado numa ilha deserta, eu levaria este pequeno breviário de sadio bom-senso, ao lado de Marco Aurélio e do *Pensées* de Pascal, sem ofender os meus santos. Lichtenberg, também, é um companheiro eterno.

Nasceu em 1742, perto de Darmestádio[36], filho de um pastor protestante. Uma criada deixa cair a criança, e tão desastradamente, que ele ficou, por toda a vida, um anão corcunda. Estuda ciências matemáticas; em 1769, é professor de física da Universidade de Goettingen, em Hanôver. Nessa época, o Hanôver era a província continental do rei da Inglaterra; duas viagens pela Inglaterra foram os únicos acontecimentos dessa vida professoral. Na sua profissão, Lichtenberg não era uma celebridade; os estudantes apreciavam as suas conferências, da mesma forma que os colegas temiam as sátiras mordazes que ele publicava esparsamente. Mas o melhor do seu espírito se refugiava nos aforismos com que ele enchia os seus cadernos, encerrando-os depois na escrivaninha. Eles apareceram em 1799, depois de ter expirado esta pobre vida.

Lichtenberg é um filho do século "filosófico", cheio de ilimitadas esperanças na bondade humana, progressista, otimista. Mas é também filho de gerações de pastores de uma devoção íntima e de um zelo lúgubre, meio misantropos. Na paróquia de aldeia do século XVIII, fazem preces apaixonadas, mas lêem, em segredo, Voltaire. Lichtenberg não chegaria nunca a se desprender do ar mofado desses quartos. Na sala das experiências físicas, continua a recitar mecanicamente os salmos luteranos, e a leitura assídua da Bíblia transforma-se em consulta a um oráculo. Contemporâneo tanto de Voltaire como de Cagliostro, Lichtenberg é extremamente supersticioso, e confessa:

> O que há de mais surpreendente no meu caráter é a superstição que me faz ver oráculos em mil coisas ridículas. O súbito apagar de uma vela modifica as minhas resoluções mais importantes. Isto é surpreendente num professor de física; mas humano, muito humano.

Lichtenberg, não sendo ateu, vê desmaiar a fé: “Um dia, será tão ridículo crer em Deus como hoje acreditar em fantasmas.” Mas convém saber que ele tem medo dos cemitérios noturnos. A fé, diz ele, é indispensável, com a condição de se excluírem dela os antropomorfismos grosseiros. Ele troça dos teólogos, que vêem nas obras úteis da Natureza o dedo de Deus: “É admirável que os gatos tenham dois buracos no pêlo, precisamente onde esses buracos são necessários para os olhos.” Na Natureza o homem se reflete, sem dar por isso: “A nobre simplicidade das obras da Natureza baseia-se na nobre miopia dos observadores.” Os homens tendem sempre a saber o que os homens não podem saber:

> Existem mais coisas entre o céu e a terra do que os nossos manuais de escola sabem, diz Hamlet; mas existem também nos nossos manuais de escola muitas coisas que não existem entre o céu e a terra.

Sua curiosidade ultrapassa os apologistas: “Sacrificarei a metade da minha vida para conhecer a altura média do barômetro no Paraíso.” São mais do que simples brincadeiras. “Se existe” — diz ele — “um estado de beatitude eterna, não compreendo porque ele não começa desde este momento”; e cumpre confessar que todas as objeções contra a fé se transformam em futilidades diante desta terrível e perspicaz exposição da essência histórica da nossa religião.

Lichtenberg é um caçador de antropomorfismos. “Que sabemos nós dos outros? Possivelmente todo pronome ‘outro’ é um antropomorfismo.” Mas Deus é “o outro” da humanidade: “Deus criou o homem à sua imagem; o homem retribui-lhe bem e o cria à sua.” Antítese que explica a incredulidade hesitante de Lichtenberg; a sua desconfiança da religião é desconfiança dos homens que a professam: “Não é extraordinário que os homens gostem de se bater pela sua religião, e não gostem de viver de acordo com os preceitos dela?”

Contudo, ele encontra também as palavras surpreendentes para o seu século: “Existe alguma coisa de muito razoável nas guerras de religião.” É que ele desconfia igualmente da religião irreligiosa dos “filósofos”: “A incredulidade em uma coisa, baseia-se quase sempre na cega credulidade em outra coisa.” Este cepticismo admite todas as possibilidades, as religiosas também, e os instintos da sua raça teológica o levam, de retorno, a Deus:

> Penso muitas vezes na morte, e espero que o meu Criador exigirá docemente uma vida, da qual eu era um proprietário pouco econômico, mas não infame. Todos os dias faço as minhas orações da manhã e da tarde, e leio muitas vezes, profundamente emocionado, o salmo: “Antes que as montanhas fossem criadas, e a terra e o mundo, Tu tinhas sido, meu Deus, de toda a eternidade.”

E num raro momento, este espírito seco encontra as palavras admiráveis: “Quando o meu espírito se levanta, o corpo se põe de

joelhos."

São contradições, como as contradições do bíblico: "Creio, meus Deus, ajudai a minha incredulidade." Lichtenberg o sabe: "Não poderei acreditar nisso, dizia eu; e, enquanto o dizia, observei que já tinha acreditado pela segunda vez." Todavia, ele não se queixa: "A dúvida deve ser apenas vigilante, nada mais"; e existe em Lichtenberg alguma coisa de religiosidade, baseada num cepticismo bem pascaliano. Apenas, o "eu odioso" de Pascal modifica-se em um: "Aquele que é apaixonado por si próprio, terá a vantagem de ter poucos rivais". Como Pascal, ele gosta de exprimir as suas dúvidas e crenças por fórmulas matemáticas:

> Diante de Deus, existem apenas regras; ou antes, há uma única regra sem exceção. Mas nós homens não conhecemos a suprema regra, e fazemos regras que não existem, e que admitem mil exceções; possivelmente todas as nossas regras são exceções.

Mesmo as regras da tábua de multiplicação: "Se um anjo nos explicasse a sua filosofia, os axiomas se assemelhariam, para nós, a um: duas vezes dois são treze."

Se tudo é possível, tudo seria, para um espírito obtuso, igualmente aceitável: "O caminho mais seguro para a tranqüilidade da alma é não ter nenhuma opinião." Para um Lichtenberg tudo será igualmente suspeito. Um tradicionalista repetiria este aforismo: "As novas invenções na filosofia são quase sempre novos erros." São, sobretudo, as crenças otimistas e progressistas do seu tempo o que ele visa, ele que não crê na bondade humana, nem no progresso ilimitado, nem no melhor dos mundos possíveis de Pangloss. "O progresso" — diz ele — "não anda direito: coxeia." E o seu conhecimento amargo deste mundo lhe arranca um suspiro: "Não compreendo porque as crianças não riem tão continuamente como choram."

É um inconformista contra o seu tempo, e sê-lo-ia em todos os tempos. "As opiniões de todo o mundo, o em que todo o mundo crê, é justamente o que é preciso mais rigorosamente examinar." Os lugares-comuns não têm maior valor quando autorizados pelos professores e os seus livros:

> Não há mercadoria mais esquisita do que os livros. São impressos por gente que não os compreende; são vendidos por gente que não os compreende também; são lidos e criticados por gente que não os compreende melhor; talvez sejam escritos também por gente que não compreende nada.

Os especialistas, diz ele, ignoram sempre o melhor.

> É pena que a gente se eleve para o estudo; seria preciso reservar a ciência aos homens que descem para os estudos, e a ciência ganharia muito; pois ela vale mais do que a reputação de cientista: há menos homens de ciência do que se pensa.

O que ele porém detesta mais profundamente são as assembléias desses homens de letras e de ciências; no século que funda academias sobre academias, ele ousa escrever:

> A mais curiosa aplicação da razão de que os homens cuidaram, foi não usá-la; em conseqüência, os hospícios de alienados seriam as melhores academias; mas, ao contrário, as nossas academias é que são os melhores hospícios de alienados.

Lichtenberg é de uma rude independência: "Eu não podia ler todo Young[37] quando ele estava em moda, mas acho-o ainda um grande poeta, quando já ninguém o lê." A menção do poeta inglês não é um acaso. Lichtenberg, cidadão alemão do rei da Inglaterra, está impregnado de civilização inglesa, é admirador de Swift e Sterne. Diante da pequena Alemanha servil de então, este semi-inglês é um cidadão livre, um cidadão do mundo, um homem do outro lado. Aos seus compatriotas servis ele fala: "Conheço um país onde não se sente mais a pressão do governo do que a pressão atmosférica." Na literatura alemã ele é, até Nietzsche, a última voz da oposição. Lichtenberg não é lido pelo classicismo sensato nem pelo romantismo nacionalista. É que os alemães não gostam da oposição à moda inglesa. Eles preferem a guerra, e Lichtenberg lhes diz: "Quando se faz a paz, entoa-se o *Te Deum laudamus;* quando rebenta a guerra, seria preciso entoar um *Te Diabolum laudamus*." Desconfia do patriotismo oficial: "Eu gostaria de saber para quem foram feitas as façanhas, das quais se diz publicamente que foram feitas para a pátria." E conclui profundamente melancólico: "Derramou-se muito sangue anônimo."

É que ele não acredita muito nos "benefícios do governo", seja qual for este: "Afirma-se que, em todo o país, nestes últimos 500 anos, ninguém morreu de alegria." Pouco alemão, ele não crê na felicidade garantida pelo poder: "Não se trata de saber que o sol não se deita nunca nos Estados de um príncipe, como outrora na Espanha; trata-se somente de saber o que o sol enxerga durante o seu curso sobre esses Estados." Lichtenberg nunca se deixa iludir. Rodeado de estudantes entusiasmados pela Revolução, ele observa calmamente: "Liberdade, Igualdade, Fraternidade: é um décimo primeiro mandamento que elimina os dez outros." Cercado de professores timidamente conservadores, ousa dizer: "A conseqüência mais funesta da Revolução Francesa é que se tomarão por germes de sedição as reivindicações mais justificadas." Em suma: "Eu não sei se será bom quando isto mudar; mas sei que é preciso mudar para que seja melhor." Enfim, ele guarda, nas convulsões do seu tempo, a rara neutralidade do bom-senso, e recomenda uma leitura política de grande força consoladora: os jornais do ano passado.

Lichtenberg vê a relatividade do seu tempo e de todos os tempos. Ele é um homem do outro lado, não somente em face da

Alemanha, como em face da humanidade, pois é um aleijado.

Desde a sua juventude, o aleijão, que o envergonha, afasta-o da sociedade humana. Aparentemente, leva ele uma vida modesta de pequeno-burguês, e o professor se enfeita de solenes títulos acadêmicos. Na verdade, porém, ele continua um original, um boêmio. Escandaliza a pequena cidade universitária com a sua concubinagem com uma criada ternamente amada. Timidamente, o aleijado desliza pelas ruas; em casa, permanece à janela do seu minúsculo gabinete de trabalho, de onde fita com penetrante olhar os transeuntes. Conhece-os a todos, até o íntimo, onde descobre abismos desconhecidos e demoníacos. Moralmente, são todos aleijados; e a sua própria mutilação não o assusta mais. Ele a despreza.

Despreza-a:

> O meu corpo é constituído de tal forma que o desenhista mais incapaz o desenharia melhor; talvez desse ele menos relevo a certas partes. Na segunda edição celeste, eu proporia algumas modificações.
>
> Às vezes, em sonho, tenho desejado ser rei, unicamente para ser chamado Lichtenberg o Grande.

Mas o aleijão implica uma superioridade: "Os homens mais sadios, os mais belos, os mais bem feitos, são os que se submetem a tudo. Quando alguém tem um defeito corporal, tem opinião própria." Ele será inconformista.

Assim como os cegos têm o ouvido mais sensível, Lichtenberg tem a sensibilidade mais sutil. Ele ouve mais do que os outros: "Eles espirraram, assobiaram, bocejaram, roncaram, tossiram, e ainda fizeram dois ruídos para os quais a nossa língua não tem expressão." Algumas vezes a sensibilidade eleva este espírito seco para a poesia: "Na casa onde eu morava, conhecia o som de cada degrau da velha escada de madeira, e o ritmo com o qual cada um dos meus amigos a pisava; mas o barulho de pés desconhecidos me arrepiava." Se a malícia do corcunda o faz menosprezar os outros, com as suas troças, no seu íntimo a sensibilidade do infeliz o faz sofrer com estes outros: "Muitas coisas que toda a gente lastima, dilaceram-me o coração." E esta lição: "Onde a moderação é um erro, a indiferença é um crime."

Ele vê na sinceridade a suprema virtude: "Por causa da minha sinceridade os homens me condenam, mas Deus me perdoará." São as suas palavras mais gidianas. Chega a confessar as crises homossexuais da sua juventude, e o prazer que sente, nos sonhos, em assassinar os inimigos. É impiedoso para com os outros e para consigo mesmo. Um extraordinário talento observador e algumas convicções irracionalistas, muito raras no seu tempo, fazem dele um moralista da melhor estirpe francesa e, ao mesmo tempo, um precursor da psicologia moderna.

O seu talento observador fá-lo descobrir os movimentos de

expressão inconscientes e adivinhar as bases sociais das reações morais: “Na escuridão, empalidece-se de medo, mas não se enrubesce de pudor.” O seu irracionalismo o faz adivinhar as bases sentimentais das funções intelectuais: “Todos os nossos raciocínios são precedidos de sentimentos muito pessoais, que o cérebro ratifica depois.” Ele antecipa Nietzsche e Scheler. Algumas vezes aproxima-se da psicologia de Proust: “No meu cérebro existem ainda as impressões de coisas mortas há muito tempo, e que poderiam ser ressuscitadas por estas impressões.” Intrepidamente, descobre as raízes sexuais do caráter, as possibilidades criminosas no abismo. Já descobriu o subconsciente e, precursor de Freud, propõe explorá-lo pelo sonho:

> Toda a nossa história não é senão a história do homem acordado; quando teremos a história do homem que dorme e que sonha? Os sonhos são, sem o sabermos, o resultado da nossa existência espontânea, sem intervenção das morais inculcadas; pode-se deduzir, por um certo número de sonhos, o caráter de uma pessoa.

Só tem sugestões, este precursor. Por isso mesmo são estas mais preciosas do que os grandes sistemas posteriores, porque isentas dos exageros de todo espírito sistemático. A ciência professoral pouco lhe interessa: “Todos os dias os astrônomos descobrem novas regiões da sua ignorância”; e somente o homem é que interessa a este professor de física, o homem observado como um animal estranho no jardim zoológico: “É no hospício de alienados que se deve estudar a razão sadia” — diz ele, antecipando um famoso conto de Machado de Assis[38]. Para começar essa tarefa:

> Os motivos dos homens não são tão desprovidos de razão. É preciso ordená-los bem. Talvez como as trinta e duas direções do vento sobre a bússola. O marinheiro fala de um vento nor-noroeste, ou oeste-oeste-norte, e o psicólogo falará de um motivo glória-glória-pão ou pão-pão-glória.

Lichtenberg reconhece a força dos instintos:

> Pode-se ser cego pró ou contra uma tese. As nossas razões justificam as nossas pretensões. A razão engana, mas a boa natureza nos armou melhor. A demonstração da utilidade e da necessidade não chegou ainda nem ao meio, e, graças a Deus, o instinto já nos conquistou. Na razão se encontra o homem, nas paixões se encontra Deus.

Entre todos os contemporâneos, somente o abade Galiani tem semelhantes palavras. E como Galiani, Lichtenberg chega a duvidar da moral cristã: “Será possível que a nossa moral cristã seja baseada numa certa fraqueza e covardia, enquanto a outra moral se baseia na força do corpo e do espírito?” É o ressentimento anticristão de Galiani e Lichtenberg, ambos fracos anões astênicos; e Lichtenberg é o intermediário entre Galiani e Nietzsche, o filósofo astenoesquizóide do ressentimento, e que glorificou esses seus dois precursores.

Lichtenberg, no entanto, astênico mas não, absolutamente, esquizóide, viu, com arrepios, as conseqüências:

> Em certas constituições corporais, e numa certa idade, as paixões calam-se, e a razão, sozinha, fala. Mas se um governo, para impedir o enfraquecimento das paixões patrióticas e civis, mandasse matar todos os fracos, e todos os homens de mais de quarenta e cinco anos?

Lichtenberg é um precursor de verdades próprias, palavra envergonhada para não chamar de profeta a esse espírito alegre e mordaz. É o destino dos precursores passarem despercebidos: “O tipógrafo, o revisor, o censor, lerão o meu livro, sem dúvida; talvez o crítico também. Mas isto já é exigir demais.” De fato, Lichtenberg não foi lido. Ele é solitário no seu tempo, em face de todos os tempos é um homem do outro lado. Há nele um Tersites sublime. Mas são os anões, no mito germânico, que cuidam do ouro das profundidades. Lichtenberg é inteligente, muito inteligente, e alguma coisa mais: ele viu os fundos demoníacos do mundo. Olhando-os fixamente, ele não se assusta; e o seu riso faz ressuscitar os mortos: “Não posso vivificar” — diz ele, orgulhosamente — “a matéria morta; mas posso fazer soar a trombeta do despertar para ver se alguma coisa se move ainda entre os mortos no campo de batalha.” Isto o fez sobreviver ao seu século; hoje em dia ainda, esta inteligência sadia enjaulada num corpo doente fala para nós, prisioneiros de um século doente, na cega anarquia em que a voz da razão se cala, mas na qual a palavra pura de Lichtenberg profere as suas verdades alegres e proféticas.

DEFESA DOS PROFETAS

É A NOSSA ANGÚSTIA que produz os profetas. Mas eles têm má reputação. Nunca, em parte alguma, teria havido profecias se não fosse uma procura urgente, à qual, conforme as leis da economia, corresponde a oferta. Desconhecendo, porém, estas leis, queixamo-nos dos honorários que se pagam aos profetas e que se recusam aos filósofos; e o amargo Lichtenberg diz: “Não se tem com que viver, dizendo a verdade; mas se tem bastante predizendo.” Isto quer dizer: se os filósofos chegassem ao poder, os profetas não teriam de que rir. “A profecia é a mais irracional forma do erro” — diz a severa positivista George Eliot[39], e a razão não desdenha mesmo o braço forte da polícia, quando se trata de exterminar a razão dos outros. É verdade que já não se atiram os profetas às cisternas, como os judeus tinham o hábito de fazer, porém os colocam sob o *controle* da polícia, de onde eles podem repetir as palavras do velho poeta russo Krylov:

> Falando-vos aqui, baixinho:
> Profetizar é difícil nas garras de um gato.

Mas esta polícia obedece apenas às cóleras do público, e isto se entende. Existem boas profecias e más profecias. Quando as más profecias se realizam, todos esquecem os profetas que tinham tido razão. Deseja-se unicamente ouvir as boas profecias, chega-se mesmo a encomendá-las, e quando elas não se realizam, não se fica menos zangado. Como contentar a toda a gente? Lembrem-se ainda uma vez dos velhos judeus, dos quais Pascal diz que eram “grands amateurs des choses prédites e grands ennemis de l’accomplissement”.[40] É que desejavam muito saber o futuro, sem acreditar nele. “Nós o sabemos, nós todos” — dizia Disraeli — “sim, sim, nós o sabemos, mas ninguém o crê. Eis a palavra de ordem do dia.”[41] E lembrem-se de certos homens de Estado, muito recentes, que, numa época em que todo o mundo “o” sabia, começavam cada discurso por: “Eu recuso acreditar...” Mas os profetas tinham bastante razão.

Sim, os profetas têm razão, e não será difícil defendê-los perante o tribunal de uma filosofia e de uma opinião morosas. Para resumir as acusações principais: primeiramente, as boas profecias não se realizam nunca; segundo, as más profecias se realizam sempre. Comecemos pelo primeiro ponto da acusação.

“As boas profecias não se realizam nunca”. Antes de tudo, é preciso dizer que a não-realização de uma profecia não é nunca uma objeção contra a profecia em geral; a única circunstância que justifica

a oposição a uma profecia é que ela se tenha realizado.

O mais famoso dos profetas modernos é Miguel de Nostradamus, morto em 1566, médico e astrólogo de Carlos IX, rei de França. Desde 1555, conhece-se e estuda-se o seu livro de quartetos que prediz os acontecimentos do futuro. Os seus versos são tão obscuros que vêm sendo interpretados há quatro séculos, seguidamente. O que existe de mais extraordinário nessas profecias não é, absolutamente, que elas não se realizem nunca, mas que se realizem sempre. Nostradamus prediz, por exemplo, e em palavras bastante claras, uma grande revolução e o aparecimento de um grande monarca, não sem acrescentar alguns pormenores bastante obscuros e que são a reserva dos intérpretes. Depois da morte de Nostradamus, esta profecia se realizou nada menos de sete vezes: a Revolução da Liga e Henrique IV, a revolução da Fronda e Luís XIV, a Grande Revolução e Napoleão, a Revolução de Julho e Luís Felipe, a Revolução de Fevereiro e Napoleão III; já são cinco; o zelo dos intérpretes não hesitou em acrescentar a Comuna e *Monsieur* Thiers, o golpe de Estado de maio de 1879 e Gambetta. Esperemos que esta profecia se realize ainda muitas vezes; pois a França é imortal, e Nostradamus com ela.

Dito isto, está provado que é preciso defender o profeta contra os seus intérpretes, que são os verdadeiros acusados. Com efeito, Nostradamus, como verdadeiro profeta, teria tido muito que fazer, ocupando-se das crises de gabinete da Terceira República. É assustador que os intérpretes tenham desejado aplicar os seus quartetos a outros países ainda, ou até experimentado traduzi-los a outras línguas. Compreende-se que Nostradamus haja morrido misantropo, sem dúvida prevendo o epigrama de Voltaire contra Le Franc, o tradutor de Jeremias:

> Savez-vous pourquoi Jérémie
> A tant pleuré pendant sa vie?
> C'est qu'en prophète il prévoyait
> Qu'un jour Le Franc le traduirait.[42]

Então, que uma profecia se realizasse era uma razão de desconfiança. Mas que uma profecia não se realize, isto nada prova: ela poderá ainda realizar-se no futuro, o que não se pode provar, mas não se pode também negar. As profecias que não se realizam estão absolvidas.

Mas outras profecias se realizaram, e sobretudo as ruins; então, a gente fica zangada e diz: — O acaso! — O acaso, deus dos incrédulos, um deus do qual se sabe bem o que fez no passado, mas não se saberá jamais o que fará no futuro. Passado, Futuro, são dimensões do Tempo, e parece que o Acaso é o grande subterfúgio daqueles que não desejam refletir sobre o Tempo; mas vale a pena.

O tempo é uma categoria do pensar, pela qual o nosso espírito ordena os acontecimentos em sucessão. Todos os acontecimentos nos aparecem em sucessão, obrigatoriamente, mas essa obrigação da nossa estrutura espiritual se estende mais ainda; é preciso pensar nos acontecimentos sucessivos encadeados por uma ordem, e nesta altura é inevitável a introdução de qualquer antropomorfismo, quer imaginemos as sucessões organizadas por um espírito análogo, porém superior ao nosso, quer imaginemos as sucessões organizadas unicamente pelo encadeamento de causa e efeito. São as duas formas de compreender o Tempo: a Providência Divina ou o determinismo *scientiste*[43]. Não existe terceira via: "acaso" quer dizer que os acontecimentos, organizados em sucessão, não são organizados, o que é uma contradição em si e o subterfúgio da preguiça de pensar.

A Providência é a base da profecia religiosa. Admitir a Providência é admitir ao mesmo tempo que Deus permite, algumas vezes, aos seus eleitos, participar da previsão divina dos acontecimentos futuros. Estas profecias religiosas, das quais tenho medo de falar, são quase sempre desagradáveis — Deus bem sabe porquê — e, por isto, pouco amadas; Jeremias teria sabido fazer disso uma longa lamentação, e Isaías foi serrado, sim, serrado, por ordem do rei Manassés. Os reis não gostam dos profetas. Soloviev, o grande espírito religioso, que tinha previsto, nas suas *Três conversações* (1900), o aparecimento vitorioso dos japoneses, predisse também o Imperador-Anticristo, "que não nega o cristianismo, mas que usurpa o nome do Cristo para suas campanhas e suas batalhas"; "que acredita na Providência, mas só gosta de si próprio e dos animais, e que é vegetariano"; "que burla todo o mundo por meio de um grosso livro, traduzido em todas as línguas"; "que se proclama Chefe e Presidente dos Estados Unidos da Europa" (Vladimir Soloviev, *Obras completas*, Petersburgo, s.d., vol. X, pp. 81-221); e o único resultado é que este livro, velho de quarenta anos, foi mais tarde proibido na Alemanha. Mas eu gostaria de saber porque os nossos polemistas católicos se servem muito pouco do texto admirável: "Haverá uma época em que eles não sustentarão a sã doutrina, mas procurarão um Mestre à sua vontade, e abandonarão a verdade para se voltarem para as fábulas" (S. Paulo, *II Epist. ad Timotheum*, IV, 3); possivelmente porque o texto grego diz, para "fábulas", os "mitos", o que exclui as aplicações unilaterais.

O determinismo, por outro lado, favorece ainda os profetas. Com efeito, se todos os acontecimentos se encadeiam de acordo com um causalismo rigoroso, é sempre possível um certo grau de previdência, aumentado ainda hoje pelas doutrinas da física relativista, que não admite mais uma sincronia rigorosa: nos diversos espaços, o tempo difere também, e o futuro, em alguns astros, é

contemporâneo do nosso passado. Ninguém poderia ser mais feliz, de posse deste raciocínio, do que Schopenhauer, o mais severo dos deterministas, que encheu o segundo volume dos *Parerga e Paralipomena* com as profecias e a sua possibilidade científica. Seja-me permitido acrescentar um exemplo surpreendente.

Nostradamus, no quarteto 18 do seu nono capítulo, escreveu, em 1555:

> Le lys Dauffin portera dans Nanci
> Jusques en Flandres electeur de l'Empire;
> Neufve obturée au grand Montmorency,
> Hors lieux prouvés delivré à clere peyne.[44]

As duas primeiras linhas referem-se a acontecimentos que se produziram, com efeito, entre 1633 e 1635[45]. As duas outras linhas dizem, em francês moderno: "Il y a une nouvelle prison pour le grand Montmorency qui sera exécuté publiquement hors du lieu commun."[46] Ora, em 1632, Henrique, duque de Montmorency, estava encarcerado na prisão, recentemente construída, de Tolosa[47]; em 30 de outubro de 1632 ele foi executado, mas, graças à sua posição, não o executaram na Grande Praça, e sim no pátio da prisão. "Clere peyne" é a "clara pena", a execução pública de acordo com os preceitos da lei. Porém é preciso também saber que a execução não foi feita pelo carrasco, mas por um soldado escolhido por sorte; e este soldado, dizem os cronistas, chamava-se Clerepeyne.

Seria o acaso? Mas a probabilidade de predizer ao acaso estes pormenores é de 1 em 30.000.000. O que não nos poupa ao aviso de Lessing: "Aquele que não perde a cabeça por causa de certas coisas, não tem cabeça para perder."

No entanto, existem profecias mais surpreendentes ainda, quando não se perde a cabeça, mas quando esta é conservada, se vale alguma coisa. A capacidade de um grande espírito de prever as relações complicadas e longínquas é quase ilimitada.

A 21 de fevereiro de 1827 — não existem caminhos de ferro nem vapores transatlânticos, e os Estados Unidos da América estão à margem do mundo — Goethe disse a Eckermann:

> Haverá ainda o projeto de um canal do Panamá. É trabalho do futuro. Mas os resultados seriam incalculáveis. Ficarei surpreendido se os Estados Unidos não tomarem esta obra entre as mãos. Em trinta ou quarenta anos, esta jovem república terá povoado a Califórnia. Mas depois será necessário evitar a longa viagem em volta do Cabo Horn. Para os Estados Unidos este canal será indispensável, e eles o terão. Desejava bastante vê-lo, mas não viverei mais... Enfim, eu desejaria ver os ingleses na posse de um Canal de Suez...[48]

É de Goethe, dirão. Mas escutai a voz de um homem muito mais simples e quase desconhecido, de uma inteligência encantadora:

Émile Banning, amigo íntimo do rei Leopoldo II dos belgas, ao qual ele aconselhava a colonização do Congo. Banning escreveu nas suas *Réflexions morales et politiques*, em 1893:

> Le XX.e siècle ne s'achèvera pas sans avoir ouvert une période de Césars. Le peuple ne les cherchera pas dans les dynasties régnantes, dans les aristocraties de race, dans les classes moyennes, toutes épuisées, avachies, ayant forfait leur droit d'aînesse par leur incapacité et leur égoïsme. C'est d'en bas que viendront les maîtres futurs. Ils fonderont leur légitimité sur le témoignage de ce qui se passe sous nos yeux, leur pouvoir sur l'anarchie qui nous dévore. Ce sont des justiciers redoutables.[49]

O mesmo Banning, nas suas *Considérations politiques sur la défense de la Meuse*, escritas em 1882, previu uma guerra entre a França e a Alemanha, com minúcias as mais precisas:

> Faisant fi de sa parole, l'Allemagne se saisira de la Meuse, car elle y a un puissant intérêt. Son armée se servira des deux rives de ce fleuve pour pénétrer en France, notamment par la vallée de l'Oise.[50] (— Exatamente o que Joffre, em 1914, não queria acreditar.) L'armée allemande balayera tout ce qui subsiste des fortifications françaises sur la frontière du Nord. Paris sera menacé, sinon pris. Qu'elle le veuille ou non, l'Angleterre devra prendre parti dans la mêlée pour sauver son empire de l'hégémonie germanique. Si tóut prétexte fait défaut à l'Allemagne pour envahir la Belgique, elle invoquera d'*impérieuses nécessités militaires*. (— Estas últimas palavras são exatamente as próprias palavras do chanceler Bethmann-Hollweg no Reichstag, em 4 de agosto de 1914.)[51]

Sem dúvida, são coisas desagradáveis essas profecias que se realizam. Como o prova o exemplo de Schopenhauer, existe uma ligação íntima entre a profecia e o pessimismo, e são os pessimistas que vencem melhor. Ninguém lhes agradece isto, Voltaire já o lembrou: "Oui, Socrate a raison, mais il a tort d'avoir raison si publiquement."[52] O orgulhoso húngaro Kossuth, no entanto, contradiz: "O papel de Cassandra é ingrato; mas pensai bem, Cassandra tinha razão."

Existe um caso único no qual o otimismo vence melhor ainda: quando ele prediz as coisas e as prepara ao mesmo tempo. Nisso vejo a única razão de acusar aqueles que são bons profetas mas falsos profetas. Não esqueceremos o artigo do *Figaro* de 13 de setembro de 1901[53], no qual o jornalista prevê um "*Monk* [54] francês", um general, instruído pela ciência política da *Action Française*, e que abalará a República enfraquecida. O artigo está assinado por Charles Maurras, e lembra as palavras do velho poeta inglês Mathew [55] Green:

> ...prophecy, which dreams a lie,
> That fools believe and knaves apply.

Algumas vezes, é uma triste glória ter tido razão. Uma razão coletiva, aliás, acrescentaria o meu mestre Alain. "Eh! oui. Vous étiez

milliers à l'avoir bien prévu; et c'est parce que vous l'avez prévu que c'est arrivé."[56]

Claro — e é este o ponto culminante da defesa — certo poder de profecia está ao alcance de todos; é preciso apenas a gente adaptar-se às loucuras coletivas. O grande Swift deu-nos um exemplo surpreendente revoltando-se contra as ridículas profecias de um fazedor de calendários, Mr. Partridge. Swift publicava, por seu lado, um calendário, no qual se leu: "Em 31 de março de 1709 o Sr. Partridge morrerá."[57] Toda Londres estava curiosa. Em 1 de abril de 1709 Partridge, com brilhante saúde, apareceu triunfalmente na rua, onde encontrou pregada uma proclamação de Swift: "Hoje, 1 de abril de 1709, vereis o Sr. Partridge na rua. Mas não vos deixeis enganar. Ele está morto desde a véspera. Muitos homens já estão mortos sem o saber. O Sr. Partridge, que vereis, não é senão um cadáver mal informado."[58] E para a opinião pública o Sr. Partridge estava morto desde aquela hora.

É isto. A opinião mata os falsos profetas. E se cumpríssemos o nosso dever, o pessimismo, até mesmo ele, acabaria, e poderíamos subscrever integralmente as palavras de Ludovic Halévy: "Je m'aperçois que j'ai passé ma vie à annoncer des catastrophes, qui ne se sont jamais produites."[59]

2.ª PARTE

INTERPRETAÇÕES

ENSAIO DE ANÁLISE EM PROFUNDIDADE

A LITERATURA universal chega ao cume na criação daquelas personagens típicas, representantes simbólicas da humanidade: Dom João e Fausto, Hamleto[60] e Dom Quixote, Édipo e Till Eulenspiegel[61]. Ousamos ajuntar-lhes, apenas, Sir John Falstaff, o marujo Robinson Crusoé, o farmacêutico M. Homais, o estudante Raskolnikov, e poucos outros; pois, nestes últimos casos, a nacionalidade e a época já limitam a universalidade do símbolo. Mas aqueles permanecem como criações de tanta validade universal, de tanta substância humana, que atravessam todos os limites do tempo e do espaço. Ficam fora do alcance de toda crítica estética. Tão vivos estão, que superam em plenitude vital aos seus próprios criadores e fazem esquecê-los, como num semi-anonimato. À custa da vida literária dos seus autores, adquirem uma vida humana mais do que qualquer homem de carne e sangue, uma vida eterna.

São poucos: esta vida eterna é um privilégio raro, e um crítico literário será inclinado a acrescentar a essa raridade o advérbio “felizmente”. Pois essas criações típicas constituem o problema mais difícil, o problema crucial da crítica literária. A universalidade desses tipos é bem diversa da universalidade do “bom gosto” classicista e acadêmico; eles desafiam a crítica dogmática à maneira de Boileau, e, por isso, foram desprezados nos tempos em que o dogmatismo estético dominava, e sobreviveram a este, graças a uma popularidade invencível. Mas essa popularidade desafia, doutro lado, a crítica “pura”, à maneira de Croce; toda crítica de princípios puramente literários baseia-se num aristocratismo, consciente ou inconsciente, porque o valor literário, assim definido, fica ao alcance só de poucos, enquanto aqueles tipos são propriedade comum do gênero humano. Daí o semi-anonimato desses tipos, o desaparecimento do autor atrás da obra, o que dificulta ou mesmo impede a análise psicológica à maneira de Sainte-Beuve. Assim, com que medida crítica medi-las? Essas criações superliterárias parecem desafiar todos os métodos da crítica literária; são os próprios métodos que hão de justificar-se perante essas obras, e só uma análise em profundidade resolverá o problema crucial da crítica.

Os grandes tipos da literatura universal são, na maioria, muito velhos. O século XIX foi intelectualista demais para criá-los; Homais e Raskolnikov são criações intelectuais. A única criação do século

passado do legítimo tipo universal é Schlemihl.

A história maravilhosa de Pedro Schlemihl foi escrita em 1814, pelo poeta francês Adelbert de Chamisso, mas em língua alemã. O nome do “herói” é uma expressão universalmente conhecida do jargão judeu, e significa um malfadado. O pequeno livro tornou-se verdadeiramente internacional: o prefácio duma recente edição regista “traduções em vinte e duas línguas estrangeiras”; *Schlemihl* está mesmo incluído entre os livros preferidos do super-realismo. No entanto, o livrinho é mais familiar às crianças do que aos adultos; pois, como as *Viagens de Gulliver* e tantos outros grandes livros da humanidade, teve o destino da demasiada popularidade, ao ponto de descer a livro para a infância.

Pedro Schlemihl é um rapaz pobre. Um dia aparece-lhe o diabo, disfarçado em comerciante holandês, e vende-lhe uma “bolsa de Fortunato”, que contém dinheiro sem fim: quanto mais dinheiro se lhe tira, tanto mais dinheiro ela encerra. O preço que Schlemihl há de pagar é a sua sombra; o comerciante enrola-a como um lenço e desaparece. Desde então, Schlemihl torna-se muito rico, mas não é feliz. Os outros homens escarnecem ou evitam o sinistro sem sombra; ele mesmo evita o sol, para não trair o seu segredo, mas em vão. Enfim, o diabo aparece-lhe ainda uma vez, estendendo-lhe à vista a sombra; está pronto a restituir-lha, mas por um preço bem alto: a alma. Schlemihl é o mais desgraçado dos homens: o espetáculo da sua sombra, parte integral do seu *eu*, obedecendo ao outro, fere-lhe o coração. Contudo, não quer vender a alma imortal. Prefere a infelicidade terrestre à reprovação eterna, não quer nada mais do diabo e deita fora a bolsa maravilhosa. Quer percorrer, pobre como antes, o mundo, e com o último dinheiro compra um par de botas. E descobre que são “botas de sete léguas”, que o levam, num instante, por todo o mundo. Agora, Pedro Schlemihl está independente dos homens. Submerge-se na Natureza e na exploração dos seus mistérios, e na paz da Natureza reencontra a paz da alma.

Uma história muito simples e verdadeiramente maravilhosa. É narrada com tanto realismo, que o romantismo de evasão do assunto desaparece. Acreditamos haver conhecido pessoalmente o comerciante holandês; acreditamos ter perdido a sombra e ter sido infelizes com Schlemihl, e recuperamos, enfim, com ele, a paz da alma. A força de sugestão que emana desse modesto livrinho é um problema crucial da crítica literária.

A crítica dogmática — existe hoje ainda — perguntará: — É uma novela, é uma fábula, é um conto de fadas? — Novela não é; a novela é um gênero moderno, representação abreviada da vida real. Mas *A história de Schlemihl* não representa vida real, representa uma idéia, explicada em ação. Será, pois, uma fábula? Há inúmeras

interpretações da pequena obra que a degradam a alegoria e lhe tiram a vida poética, que é o seu encanto até para as crianças. *A história de Schlemihl* é um conto, gênero que representa uma camada mais velha da literatura do que a novela ou o romance; mais precisamente, pertence à espécie mais velha do conto, é um conto de fadas; como o Fausto que faz um pacto com o diabo, o Dom João levado pelo mesmo diabo, o Dom Quixote lutando contra os moinhos de vento, o Hamleto com o fantasma e o Édipo com a Esfinge, como todos esses eram, na origem, heróis populares de contos de fadas, e como Tyl Uylenspieghel[62] é ainda o doloroso herói fantástico do povo flamengo. Não é por acaso que os contos de fadas encantam a infância; vêm da infância da humanidade.

Eis porque esses motivos têm uma longa história e constituem objeto de preferência da crítica histórica. A história do homem que perdeu ou vendeu a sua sombra descende duma idéia primitiva da humanidade, da alma-sombra dos povos antigos. No diálogo *Nekuomanteia*, de Luciano, a sombra do homem acusa-o, no inferno, pelos crimes cometidos; reproduz-se, assim, a cena do *Livro dos mortos* egipcíaco, na qual o homem se vê acusado pela sua alma-sombra, perante o juiz Osíris. Desde então, o mito se desvaneceu, mas dele ficou um resíduo: a sombra é sempre olhada pela humanidade com invencível horror. Chegam até a personificar a sombra num *double*, fantasma dum "outro eu"; relaciona-se com isso o medo de ver-se à noite num espelho. É um pesadelo que se manifesta até nos sonhos delirantes de Heine, Gógol, Maupassant e Dostoiévski. Essas representações literárias do "outro eu" derivam, todas, duma única fonte: do mestre do conto fantástico, E. T. A. Hoffmann. Nesta altura, o partidário da crítica histórica dará um grito de triunfo: de fato, Chamisso, o autor do *Schlemihl,* era amigo íntimo de Hoffmann. Tudo parece esclarecido, e assim o leio realmente em todas as histórias da literatura. Mas, infelizmente, a cronologia é mais forte do que a erudição literária: o *Schlemihl* é de 1814; e o primeiro conto de Hoffmann com um "outro eu", *As aventuras duma noite de ano-novo*, é de 1815, e o "Schlemihl do nosso grande Chamisso" vem lá expressamente citado. Mas a prioridade literária de Chamisso não prova nada. O próprio Van Tieghem, mestre da literatura comparada, duvida do valor da "história dos motivos"; tanto mais nesse caso, em que Chamisso é o ponto de partida e não tem precursores propriamente literários, mas só folclóricos. Já o velho Wetz, no seu livro, de 1890, sobre Shakespeare, frisou: não importa que um poeta escolha assunto alheio; precisa-se saber porque ele escolheu esse assunto. Com isso, estamos no terreno da crítica psicológica.

A história de Pedro Schlemihl é uma obra autobiográfica, e muitos críticos acreditam que a vida de Chamisso oferece explicação

satisfatória.

Adelbert de Chamisso-Boncourt nasceu em 1781 na França, filho duma família aristocrática. Era menino ainda quando as tormentas da Revolução obrigaram a família a emigrar e fixar-se na Prússia. O jovem Chamisso, alemanizado em pouco tempo, entrou a servir no exército prussiano, teve uma segunda pátria. Mas a grosseria do serviço militar repugnou ao jovem oficial; refugiou-se na poesia, na qual dominava então a evasão romântica, oferecendo-lhe uma pátria supra-real, no país da “flor azul” de Novalis. Entretanto, a realidade era mais forte do que o sonho. As guerras da Prússia contra a França, em 1806 e 1813, causaram-lhe, ao poeta alemão de coração francês, graves conflitos de consciência. Profundamente influenciado por Goethe, fugiu, como aquele, da baixa realidade política para a realidade superior da Natureza e dos estudos científicos. Tornou-se botânico; acompanhou, nessa qualidade, a expedição científica de circunavegação mundial do capitão russo Otto Kotzebue, expedição que descreveu, depois, em livro formoso, onde o estilo simples e realista esconde perfeitamente as saudades do poeta romântico sem pátria. Morreu em Berlim, altamente venerado como poeta, erudito e sábio.

“Qu’est-ce que cela prouve?”[63] *A história maravilhosa de Pedro Schlemihl*, agora facilmente interpretável pela vida do autor, seria um “romance à chave”? Seria uma nova degradação a alegoria, puramente intelectual. Precisa-se, a este ponto, rever o conceito sainte-beuviano de crítica biográfico-psicológica. O crítico inglês A. Calder-Marshall, num ensaio sobre Laurence Sterne, sustenta que os elementos biográficos não fornecem nunca uma explicação literária das obras, mas, sim, explicam as fraquezas, as imperfeições literárias, condicionadas pela deformação vital do conceito. Ensaiando sistematizar o pensamento do crítico inglês, ouso dizer: na origem da obra literária não está um acontecimento da vida do autor, mas só a emoção, desatada por esse acontecimento; a obra é tanto mais perfeita, quanto mais a emoção original está dominada, transformada em “forma”; mas esta perfeição é rara, e muitas vezes a emoção vital chega a intrometer-se de novo e deformar a obra no sentido da solução que a vida impôs ao autor, em vez da solução puramente artística.

A história de Pedro Schlemihl é autobiográfica; contém os acontecimentos dolorosos da vida de Chamisso, homem sem pátria. Mas o poeta Chamisso transformou-os inteiramente, de modo que a vida de Schlemihl é perfeitamente compreensível sem o mínimo conhecimento da vida de Chamisso, dos antecedentes biográficos deste. Da emoção vital fica só uma emoção poética, que se comunica ao leitor, sugerindo-lhe que a história do sem-pátria que perdeu a

sombra e a felicidade diz respeito a nós outros. O único elemento da obra que não produz essa impressão de validade universal é a volta de Schlemihl à Natureza e aos estudos científicos, que não garantem a todos a paz da alma; umas edições de *Schlemihl* para uso da infância chegaram a alterar arbitrariamente esse fim. Decerto, é um pensamento sublime, expresso nos versos da *Geórgica* de Virgílio:

> Felix qui potuit rerum cognoscere causas,
> Atque metus omnes et inexorabile fatum
> Subjecit pedibus...[64]

"Feliz aquele que pôde conhecer as causas das coisas, e calcar, submissos, aos pés, todos os medos e o fado inexorável." Temos aqui, nos "pés", o germe das "botas de sete léguas". Infelizmente, trata-se de mais que uma lembrança literária. É o único pensamento que não cresceu na emoção pessoal de Chamisso, mas resultou da sua imitação de Goethe, refugiando-se nas ciências; é significativo, outrossim, que o homem Chamisso também não haja encontrado no pensamento alheio a paz definitiva. O que garante ao *Schlemihl* o efeito durável não é a vida real de Chamisso; é o seu sonho. As "botas de sete léguas" não são, como Chamisso as interpretou, um meio, mas um fim; representam a conquista da nova pátria mundial, em vez da pátria perdida.

Na vida real, na de Chamisso e na de nós outros, não há "botas de sete léguas". É um sonho infantil de onipotência; e apraz-me sublinhar a palavra *infantil*. É um sonho infantil, um conto de fadas. Os contos de fadas são contos da infância da humanidade. Se há neles a origem de alguns grandes símbolos literários da humanidade, explica-se a razão por que os livros que contêm esses símbolos descem muitas vezes, com o tempo, a livros para a infância. A infância está mais perto das origens, da situação original da humanidade.

A situação de Schlemihl no mundo é a situação fundamental da humanidade no mundo: a de um ser sem pátria. Como o *Salve Regina* da Igreja o exprime: "exsules filii Hevae, in hac lacrimarum valle"; "filhos exilados de Eva, neste vale de lágrimas". A essa situação fundamental da humanidade corresponde um sonho fundamental da infância: um sonho de onipotência, pela magia da "bolsa de Fortunato" ou das "botas de sete léguas", ou por um pacto com o diabo. Homens adultos e modernos não ousariam exprimir essa idéia. Isto só foi possível em pleno romantismo, que revalorizou os contos de fadas e o sonho. Chamisso é muito ligado a Novalis, o poeta e pensador do sonho e da onipotência mágica que supera a ânsia religiosa do homem exilado no mundo real. Como Novalis, Chamisso é um precursor do super-realismo, e o *Schlemihl* figura entre os livros recomendados por Aragon e Breton.

Com isso, reencontramos a crítica literária: a crítica estética.

No romantismo, realizações artísticas perfeitas são raras; a maioria das obras ficou no estado do sonho caótico. Chamisso é dos poucos que chegaram a dominar o sonho pela arte. O sonho romântico do *Schlemihl* está dominado pela forma realística e muito simples: é o naturalismo primitivo da poesia popular. Há nisso o que a crítica não pode explicar, só pode afirmar: a mestria da obra. Mas surge, com isso, uma grave contradição. O princípio da crítica pura, estética, é sempre aristocrático: o verdadeiro valor estético acha-se ao alcance só de poucos, das elites. Mas a obra-prima *Schlemihl* é um livro da humanidade, até um livro da infância!

O problema da contradição entre a arte como expressão individual do artista e a arte como propriedade coletiva da humanidade não está resolvido. As obras raríssimas que se tornam propriedade comum de todos os homens baseiam-se na congruência perfeita entre o individual e o coletivo. Para voltar, ainda uma vez, à crítica biográfico-psicológica: essa congruência seria impossível se as obras procedessem da situação individual do autor. Mas não é assim. Shakespeare não é Hamleto, Cervantes não é Dom Quixote, Dom João e Fausto são criações anônimas, e Chamisso não é Schlemihl. O que, da parte do autor, entra na obra, não é a situação real, mas só a emoção, nascida da situação. Nasce uma obra de arte se o autor chega a transformar a emoção em símbolo; se não, ele só consegue uma alegoria. A alegoria é compreensível ao raciocínio do leitor, sem sugerir a emoção, essa emoção simbólica, a que Croce chama o “lirismo” da obra. A forma desse lirismo é o símbolo. O símbolo fala-nos, não ao nosso intelecto, mas a toda a nossa personalidade. O símbolo exprime o que nós outros sentíamos também sem poder exprimir. A expressão simbólica é o privilégio do poeta. Tanto mais durável é a sua obra quanto mais universal o símbolo. Há símbolos que refletem a situação humana inteira. É o caso de Schlemihl.

Schlemihl é o nome moderno da alma-sombra dos egípcios; do homem-espelho Narciso, de Ovídio até Valéry; do “outro eu” de Hoffmann até Dostoiévski. É muito provável que Chamisso não saiba nada da história maravilhosa do seu Schlemihl através dos séculos; não saiba que o seu herói triste encarna as ânsias mais velhas da humanidade. É significativo que, em geral, o símbolo tem maior conteúdo do que supõe o seu autor. Explicá-lo, esse conteúdo profundo, é a tarefa da análise em profundidade.

Quando Chamisso criou o símbolo da alma perdida, pensou, decerto, só na sua pátria perdida; na Natureza quis encontrar uma nova pátria, mais universal e imperecível. Mas o símbolo de Chamisso é maior do que ele mesmo. O homem está inclinado a olhar a sua sombra como uma parte, inútil porém, do seu corpo. Mas assim como a sombra do corpo não se produz pelo próprio corpo, mas pelo sol que

o elucida, a sombra do homem é um produto de fora: da pátria, do povo, da família, das relações pessoais, da situação social, da reputação, do nome. Não é uma ilusão, essa sombra, mas uma realidade sólida sem a qual o homem não pode viver: perdida essa sombra, o homem se vê nu ao espelho; o velho mito desperta, e o desgraçado recai na solidão e na ânsia primitivas da humanidade. Era esta a experiência pessoal de Chamisso, cristalizada no *Schlemihl*. É uma experiência universalmente humana. E há mais, ainda. Schlemihl não perdeu a sombra, vendeu-a. Acreditava ter adquirido uma nova realidade. Mas essa pretendida realidade é só ilusão, porque é sem alma. Com cada fraude envelhece e endurece-se o coração. Enfim, a sombra vendida será a alma perdida. O que Schlemihl recupera, recusando a segunda tentação do diabo, é aquele *eu* íntimo, uma nova vida interior, independente do mundo exterior. Não projeta uma sombra, pois não está esclarecido pelo sol de lá fora. Mas já não precisa da sombra, porque tem uma luz própria no coração, uma alma. Como Novalis o disse: “O verdadeiro caminho vai para dentro.”

O caminho de Schlemihl é o caminho da dependência exterior e brilhante, através da ânsia solitária do exilado, até à independência interior. É um caminho humano. Deste modo, chega a ter significação universal o que era uma experiência pessoal de Chamisso: o exílio. Pois toda a humanidade, “exsules filii Hevae in hac lacrimarum valle”, está no exílio. A colaboração autobiográfica na obra não provém do autor, que a transfigura, mas do leitor, que se reconhece no espelho. O símbolo é bastante rico para falar a todos, e em todos os tempos. *Schlemihl* está vivo entre nós outros. Cada geração descobre uma nova maneira de interpretá-lo, e nossa geração acha-lhe um sentido muito novo e muito velho, a nossa geração de exilados. Hoje, para dizer a verdade, toda a humanidade está no exílio. Havendo perdido ou estando ameaçada de perder a sombra exterior, reconhece o valor desses pobres bens terrestres; recaída na solidão ansiosa do homem primitivo, grita como uma criança na escuridão. Ninguém o compreende melhor do que nós outros, propriamente exilados, que perdemos a nossa sombra terrestre, a pátria, que nenhum amor de amigos poderia substituir. Nesse destino, a última consolação, para nós outros e para todos, é a retirada para a alma que não precisa do sol de lá fora, para a luz interior que é o reflexo da luz eterna.

PONTE GRANDE

Reflexões sobre a arte do contista Thornton Wilder

O CONTO pertence a uma camada mais velha da literatura do que o romance. O romance é filho das épocas modernas, da tipografia: romance é para ser lido. O conto é o último resto dos tempos passados da literatura oral: conto é para ser narrado. Talvez o conto de fadas, para as crianças da humanidade, constitua o último conto autêntico, conto da infância da humanidade. E todos os grandes contistas modernos têm certo ar esquisito, anacrônico. Quanto mais um autêntico contista no meio da literatura mais moderna, da norte-americana! Rodeado pelos pálidos classicistas da Nova Inglaterra e pelos violentos naturalistas do Middle West, parece um estrangeiro, descendente de antepassados remotos, esse estranho e comovente contista Thornton Wilder.

Thornton Wilder é um bloco isolado na nova literatura americana. Um perfeito europeu, antigo aluno da Academia de Arqueologia de Roma, professor de literatura comparada em Chicago: não se assemelha em nada aos pálidos classicistas da Nova Inglaterra. Também não se assemelha aos grandes realistas que procuram desesperadamente nas realidades vivas o sentido da vida. Procura este sentido nas tradições que estavam esquecidas, tradições da Antiguidade, tradições do barroco católico, que ele busca até no Peru dos tempos coloniais. “Eu sou americano e protestante” — diz o jovem americano do seu romance *Cabala* — “e esta resposta me livrou de professar o monarquismo católico!” Mas sob a ironia desta réplica sente-se a secreta nostalgia de um outro mundo, cheio de beleza e de mistério. Prefere Ariel, para citar Rodó, ao Calibã setentrional.[65] “Nossa cidade” — está escrito num romance de Sinclair Lewis — “só tem duas saídas para o mistério: a estrada de ferro e a missa católica.” Thornton Wilder conhece uma saída, que parecia o caminho do país dos mortos, mas era a ponte, a grande ponte para o país da vida.

Não é por mero acaso que a obra-prima de Thornton Wilder tem o nome de uma ponte. A ponte é o símbolo desse autor, cuja obra é uma ponte da velha Europa à nova América, da nova América do Norte à velha América do Sul. O bom êxito mundial do seu romance *A ponte de San Luis Rey*, acontecimento incompreensível, mas consolador, levou o próprio Mr. Fox a “dar-se a honra de apresentar Mr. Thornton Wilder”, numa interpretação cinematográfica. Tentemos

então apresentá-lo antes de ousar interpretá-lo.

Thornton Wilder, depois de ter estreado com uma série de pequenas peças de teatro, publicou, em 1921, o seu primeiro romance[66]. *Cabala* é uma sociedade secreta de cinco damas, muito nobres e muito ricas, que queriam, do alto da Roma dos cardeais, dos prelados e dos diplomatas, ressuscitar a velha Europa da monarquia, da aristocracia, da fé, e que fracassam totalmente. A ponte das tradições já não está firme; amanhã se desmoronará para o abismo. Mais uma evocação do Velho Mundo, *A mulher de Andros*, visão maravilhosa do Mediterrâneo da Antiguidade, que era ontem o mar de Ulisses e será amanhã o mar de São Paulo.

Em seguida, Wilder confia-se ao mar maior, que o reconduz ao Novo Continente. Porém o que seus olhares, voltados para o passado, descobrem nas Américas, é uma Europa transformada: o Peru espanhol dos tempos barrocos. No dia 20 de julho de 1714 a ponte de San Luis Rey caiu no abismo, cortando o fio de cinco vidas, cinco vidas das quais nenhuma se havia realizado plenamente: Esteban, infeliz enamorado da grande artista Perichole; o tio Pio que foi por ela arruinado, e que leva para a morte o filho da grande pecadora; a marquesa de Montemayor, depois que uma noite cruel lhe revelou que sua filha idolatrada a havia traído; e, com ela, a jovem Pepita, cuja preciosa vida ainda não começara. É o cego e tirânico absurdo dessa perda que comove profundamente o franciscano frei Juniper[67]. Devemos o conhecimento dessas cinco vidas às buscas infatigáveis do frade, que quer responder à angustiada pergunta sobre a significação de tal desgraça.

Mas o frade expiará com a morte as suas dúvidas. Por um cálculo com a morte, ele queria justificar Deus; eis a razão por que a Inquisição o fez queimar, assim como ao seu livro, na Praça de Lima. A grande ponte que liga a vida à morte caiu para sempre, e os segredos desses cinco corações, das suas paixões, dos seus desesperos e da sua morte, permanecem encobertos. Mas o poeta os encontrou novamente, e nunca mais se perderão.

O mistério da *Ponte de San Luis Rey* reconduziu seu poeta à sua pátria americana. — "Como conservar vosso patrimônio?" — pergunta o jovem americano de *Cabala* à sombra de Virgílio. — "Como fazer de Manhattan, a grande cidade, uma grande cidade?" E a sombra do Romano responde: — "Volta para tua cidade e enche-a de mistério!"

Wilder escondeu esse mistério numa bufoneria profunda. *Heaven's my destination*[68] é a história do caixeiro-viajante George Brush, que queria moldar sua vida quotidiana segundo os princípios da moral puritana, e que por isso põe a desordem no seu mundo. Não se pode agir normalmente neste mundo — dizem as aventuras desse Dom Quixote americano — sem que surja a sua anomalia. Ou, melhor,

só há neste mundo um único ato normal: morrer.

A morte do americano é o assunto da última peça teatral de Wilder, *Our town*[69]. Peça de uma técnica estranha, que se passa na rua principal de uma cidade americana, onde o *régisseur* que comenta a ação chama e manda embora os personagens à vontade. Esse *régisseur* é a morte, e a "rua principal" é a ponte que liga a "nossa cidade" ao país donde não se volta mais.

Thornton Wilder é essencialmente um contista, ou, melhor ainda — um narrador. Os outros escrevem grandes romances de mil páginas; ele se contenta com 200, até com 100. Nada de psicologia sutil, nada de documentação social, nada de coloridos. Não é romancista, e sim contista, narrador.

Essa qualidade de "narrador" é a chave da arte de Wilder. Mas para compreender isto é preciso saber o que é uma "narração", noção que está quase apagada pelas mais modernas de "novela" e de *"short story"*. A narração é aquela arte, muito antiga, de contar uma coisa nova, no meio de um acampamento, sob a tenda de pastores, ao serão das fiandeiras; aí, alguém, que sabia o que os outros ignoravam, contava as suas experiências.

Contar é comunicar a outro uma experiência que se fez na vida. Daí o fato de que a arte da narração está desaparecendo. O mundo sofreu mudanças, que desafiam qualquer experiência. Não se tem mais confiança na experiência, não se quer mais executá-la. Antigamente, porém, ainda havia experiências. Os melhores narradores eram os camponeses que contavam as tradições dos seus antepassados e os marinheiros que narravam as descobertas das suas viagens.

Thornton Wilder é essencialmente um narrador. É um grande viajante, muito "em casa" em Roma e em Londres, em Paris e em Viena. Mas a viagem preferida deste viajante incansável é a viagem ao país do passado. Esta Europa, na véspera da catástrofe, já lhe parece o passado. Ele ama a Europa barroca, ama os deuses e os poetas do Lácio, as ilhas gregas e os seus costumes patriarcais; e essas viagens só terminam no ponto onde a terra e o céu se tocam, no mistério da alma e da morte.

Mas Thornton Wilder não é um sonhador. É um narrador. Os narradores, como aqueles camponeses e aqueles marinheiros, são homens práticos. Escutamo-los com prazer, porque eles sabem dar conselhos; conselhos para as pequenas e as grandes perplexidades desta vida confusa. A vida saiu dos eixos do mistério, e é mais razoável do que queremos torná-la. O frade Juniper, fazendo as suas buscas, acha todos os homens "muito gentis e inconscientemente enganadores". Não sabem contar nada ao frade investigador. A vida já não tem mistérios, ou não os entrega aos estudiosos. Nossa vida está sem conselhos, porque a sabedoria, conjunto dos velhos conselhos,

desapareceu. Na nossa vida, a sabedoria já não tem lugar, senão na cabeça de Dom Quixote; ao menos na do seu ridículo neto, o caixeiro-viajante George Brush.

Sabedoria é o conselho entretecido na vida vivida da narração. A sabedoria se perde. A narração morre; é substituída pela informação. A informação, cheia de psicologia preconcebida, cheia de colorido frágil, é o germe do romance moderno; o romance de Balzac e a imprensa de informação são contemporâneos. Essa imprensa entende-se com o seu público: "Um incêndio no Quartier Latin" — disse Villemessant — "é mais interessante para os meus leitores do que um terremoto no Peru."[70] Mas para o narrador Thornton Wilder a catástrofe peruana tem mais importância. Ele não se interessa pela atualidade. A verdadeira narração permanece fora do tempo, porém cheia de sentido, como sonhos reveladores. Certa vez Wilder definiu a arte como "a magia do sonho que, sob pleno pesadelo ou encanto fantásticos, sabe que acordará amanhã". A arte transforma misteriosamente este pesadelo da vida e faz conhecer que acordaremos amanhã na morte. É talvez a tarefa mais velha da narração, a de salvar a experiência da vida, da destruição pela morte: a tarefa do frade Juniper. A narração pode resolver esse problema, porque é a morte que dá sentido à vida. "São somente os mortos" — está dito em *Nossa cidade* — "que sabem o que é a vida. Jamais ninguém realizou a sua vida durante a vida." A morte dá à vida o seu sentido. É da morte que o narrador recebe a sua autoridade. O narrador Thornton Wilder narra sempre e sempre a morte, que vem, sem ser chamada e vazia de sentido, como a morte de San Luis Rey, para dar à vida o sentido que os vivos procuram em vão. Como o *régisseur* de *Nossa cidade*, o narrador chama e manda embora as personagens, em nome da morte, que completará os papéis e a peça.

Todas essas vidas se reúnem na maior forma da narração — a crônica: crônica duma cidade, duma ilha, dum mundo. "Assim vai o mundo" — diz toda narração, e todas as narrações juntas o dizem por imitação: "Assim vai o mundo". Essa grande crônica do mundo envolve todas as coisas entre o céu e a terra, é a crônica *de omnibus rebus et quibusdam aliis*[71]; é a escada de Jacó que leva da terra às nuvens, e pela qual o anjo da morte sobe e desce; a ponte sobre o abismo da exterminação. Pela arte, a morte natural transfigura-se em morte espiritual. A história natural do homem torna-se a história sagrada da humanidade. É o de que o frade Juniper duvidou: que é que Deus quer conosco? por que dá e toma arbitrariamente a vida? O narrador Thornton Wilder sabe responder a isto, porque é a morte que dirige secretamente a pena do verdadeiro narrador: "Talvez um acidente" chama-se o primeiro capítulo de *A ponte de San Luis Rey*, e o último capítulo intitula-se: "Talvez uma intenção". "O que eu queria

mostrar nos meus livros" — diz Wilder — "é a coincidência mágica do acaso e do sentido." Por essa coincidência, o tumulto da vida se alinha como uma procissão bem organizada. Como, nos relógios das torres da Idade Média, ao som do sino, a procissão das criaturas passa, tendo à frente o rei, e vêm em seguida todas as classes e profissões, e por fim a morte.

O que resta é a recordação. "Ninguém morre tão pobre" — diz Pascal — "que não deixe uma coisa: uma recordação." A recordação é a única coisa que os mortos de San Luis Rey deixaram ao seu cronista. Eis porque a recordação desempenha um papel importante na obra de todos os narradores. Todos, de Boccacio a Conrad, gostam de colocar as suas narrações num quadro, onde um narrador imaginário, o jovem americano de *Cabala* ou o frade Juniper, se lembra do que tem de contar, do sentido de uma vida perdida para sempre, guardada para sempre. Mas a recordação é mais do que o quadro da verdade vivida. As recordações fundam as tradições. A recordação, pela cadeia das tradições, vela para que o sentido da nossa vida não se perca, quando nós e nosso pequeno destino formos esquecidos. Mas o que dá a esse sentido o calor da vida vivida é o amor. Daí ver Wilder na arte um reflexo do amor divino; na sua peça *A morte de Mozart* [72], a Morte diz ao artista agonizante[73]:

> É a própria morte que te manda escrever este réquiem. Dá uma palavra aos milhões que dormem, que não têm ninguém para falar deles, além de ti — o artista. Caiu a tarde das suas recordações. Comporás a sua *Misere nobis* que se elevará até o trono de Deus. Somente a grande arte e o grande amor acalmam o grito do desespero e restituem a vida aos mortos.

"Restituir a vida aos mortos". Eis a arte da narração. Eis porque o gênero mais velho e mais perfeito da narração, o conto de fadas, consola as crianças pelo fim tradicional: "...e quando ainda não estão mortos, vivem ainda." A vida feliz da infância não tem ainda necessidade da morte para a plenitude; o conto de fadas, a narração da infância da humanidade, desconhece a morte. Thornton Wilder ama o conto de fadas como uma recordação do paraíso perdido. "Somos" — diz — "os deserdados da nossa fé de infância nas fadas." O conto de fadas é o último sobrevivente da mais velha tradição; é o mito reduzido a narração. No conto de fadas, os símbolos míticos sobrevivem; como este velho símbolo, a ponte, que, na mitologia dos povos primitivos, leva, através de mil perigos, ao país dos mortos. E na mitologia dos latinos primitivos o símbolo da ponte é duma importância tão capital, que o sacerdote mágico desse povo, dez séculos antes do nascimento de Cristo, se chamava o "grande construtor da ponte", *pontifex maximus*; e aquele que, em Roma, guarda as chaves do reino celeste, chamar-se-á, até esse dia, *Pontifex Maximus*.

O narrador é, ele também, um *pontifex*, um construtor de ponte. Thornton Wilder, como o Leonardo da Vinci de Valéry, “quand il voit un abîme, il pense à un pont”.[74] Precisamos todos passar na ponte de San Luis Rey. O que nos conduz seguramente sobre o abismo da morte é a nossa partilha imortal do divino, do amor, “l’amor che muove il sole e l’altre stelle”.[75]

E termina assim a narração da grande ponte mortuária e salutar:

> Quase já ninguém se lembra de Esteban e de Pepita; somente eu me lembro. Perichole só se lembra do tio Pio e de seu filho; e essa mulher, de sua mãe. Em pouco tempo, porém, estaremos mortos, e a recordação desses cinco terá abandonado a terra, e nós mesmos somos amados durante um piscar de olhos e depois esquecidos. Mas o amor basta-se a si mesmo; todas essas correntes de amor voltam ao amor que as criou. A recordação não é necessária ao amor. Há um país da vida e há um país da morte, e a ponte entre eles é o amor: a única coisa que vale; a única coisa que fica.

AS NUANÇAS DE JENS PETER JACOBSEN

CONTRIBUINDO à definição da nossa época, poder-se-ia dizer: é uma época sem nuanças. O espírito dominante, coletivista, não as suporta e não as tolera. Desafiando a frase brilhante e venenosa de Renan — “la vérité est une nuance entre mille erreurs”[76] — a nossa época prefere as verdades simplificadas, “verdades em bloco”, dogmáticas, das quais a nuança seria uma heresia. Faltam as nuanças entre as cores locais, duramente justapostas, dos pintores; faltam as nuanças na língua homofônica dos músicos. E quem procuraria nuanças no pão quotidiano dos intelectuais e dos pobres, no cinema? Estamos coletivamente felizes, isto é, sem nuanças; e estamos coletivamente infelizes, isto é, profundamente infelizes, mas também sem nuanças. Morremos mesmo, todos, sem nuanças, a mesma morte.

Neste mundo, duma só cor e ruidosamente unânime, ressoa, em voz muito baixa, a reza do poeta, a reza de Rilke:

> Dá, ó Senhor, a cada um a sua própria morte.[77]

Sei em que Rilke pensou escrevendo este verso. Foi o mesmo em que pensou ao escrever, no romance *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, as frases inesquecíveis:

> Para fazer um verso, precisa-se ter visto muitas cidades, homens e coisas. Precisa-se ter experimentado os caminhos de países desconhecidos, despedidas longamente pressentidas, mistérios da infância não esclarecidos, mares e noites de viagens. Não basta mesmo ter recordações: precisa-se saber esquecê-las, precisa-se possuir a grande paciência de esperar até que elas voltem. Pois as próprias recordações não o são ainda. Antes, as recordações devem entrar em nosso sangue, nosso olhar, nosso gesto; quando, então, as recordações se tornam anônimas e não se distinguem do nosso próprio ser, então pode acontecer que, numa hora rara, nasça a primeira palavra dum verso.

Pensou Rilke na mesma pessoa, quando fez do herói do seu romance um dinamarquês. Pensou no poeta dinamarquês Jens Peter Jacobsen.

Hoje, não é, quase, senão um nome. Está esquecido. Eu mesmo, para confessar a verdade, esquecera-o, durante muitos anos, ingratamente: esse poeta é para mim, e para muitos da minha geração, uma preciosa lembrança da mocidade perdida. Enfim, *on revient toujours à ses premiers amours* [78]. Relendo-o, sei por que Jacobsen está esquecido. Sei por que[79] estou folheando esses pequenos

volumes de papel amarelecido, como preciosidades frágeis duma civilização perfeitamente requintada, que morreu há séculos. Lembram porcelanas chinesas da época do poeta Li Tai Po, que era também um poeta de nuanças; daqueles poetas que suportam o esquecimento sem morrer.

Jens Peter Jacobsen era um poeta de nuanças. A sua influência literária foi imensa: remodelou não só a literatura mas a própria língua de todas as nações escandinavas; infiltrou-se no sentimento e na expressão de certos simbolistas alemães e franceses; rivalizou na Inglaterra com a influência de Keats; teve discípulos na Holanda, na Rússia e entre os tchecos. E tudo isso muito delicadamente, discretamente, ao ponto de essas influências e recordações se tornarem anônimas e deixarem esquecer o seu autor. Nada ficou, senão uma lembrança agradecida na Dinamarca; uns versos de Rilke; e, para nós outros, uma grande saudade.

Quem era Jens Peter Jacobsen? Sem querer espremer a expressão, pode-se afirmar que a sua própria vida foi uma nuança, uma nuança entre vida e morte. Nasceu em 1847, na pequena cidade dinamarquesa de Thisted, e morreu em 1885, de tuberculose. Trabalhador infinitamente meticuloso e vagaroso, escreveu pouco. Escreveu alguns versos, dois romances, *Maria Grubbe* e *Niels Lyhne*, e meia dúzia de contos, dos quais o mais belo se chama *Senhora Foenss*. Eis tudo. No entanto, essa pobre vida, pouco vistosa, foi bela e rica, como a paisagem pouco vistosa da Dinamarca. É uma paisagem discreta, bela pelas nuanças. Pastagens ondeantes, gramíneas tenras, florestas de faias, que refratam a luz dum sol quase meridional, transformada em jogos mágicos de claridades e sombras. Depois caem névoas azuladas sobre a paisagem outonal; sentem-se, de longe, as linhas da praia fria, ressoa o murmúrio longínquo do mar, em monotonias delicadas. Uma paisagem monótona e delicada, que encontrou os seus pintores, os Koebke, Skovgaard, Kroeyer, os pintores mais tranqüilos, mais delicados da velha Europa. Essa paisagem aguardava o seu poeta. Para isso, foi preciso uma grande mágoa. Veio a guerra de 1864, quando a Prússia se atirou brutalmente sobre o minúsculo país e lhe arrancou a metade do seu território. Foi então que um menino de sete anos, o futuro poeta Herman Bang, recebeu, na noite do assalto imprevisto à casa paterna na fronteira, o choque que lhe arruinou, para sempre, os nervos e a vida. A Dinamarca defendera-se heroicamente; mas parece que todo o país sofreu tal choque de nervos. A madrugada que seguiu àquela noite encontrou outros homens. O romantismo nacional, satisfeito e vaidoso, desvaneceu-se. Tornaram-se realistas, duros realistas, com a nuança da saudade romântica nas almas.

O jovem Jacobsen estudou ciências naturais. Traduziu Darwin,

que estava então em voga; em 1873, a sua tese botânica *Aperçu systématique et critique sur les desmidiacées du Danemark*[80] foi coroada pela Universidade de Copenhague. Escreveu, mais tarde: "É um estudo extraordinariamente exato. Ninguém o leu." O rapaz magro, com o germe da doença mortal no corpo, entrincheirou-se atrás duma ironia cruel, dirigida, as mais das vezes, contra si mesmo. "Nunca" — diz um dos seus amigos — "a gente podia tomar ao pé da letra as suas palavras." Falei em nuanças. E uma dessas nuanças, que não podem ser aceitas literalmente, é o ateísmo do estudante darwinista. O grande crítico dinamarquês e europeu Georg Brandes, liberal radicalíssimo e impenitente, e que fez muito pela glória européia de Jacobsen, orgulhava-se desse ateísmo do seu pretendido discípulo. Mas o agnosticismo e realismo de Jacobsen significa bem outra coisa: a sua arte, nascida de profundas agitações políticas, é a transição para uma arte simbolista, simbólica, transição do político ao humano, de que a literatura simbolista da Bélgica, muito jacobseniana, é outro testemunho. Lá e cá, o fundo do abalo político era uma angústia religiosa, e o guia misericordioso é, em Jacobsen como em Maeterlinck, a morte. Brandes não compreendeu que o ateísmo de Jacobsen era uma nuança entre mil verdades duma profunda ânsia religiosa que lembra a do seu patrício Kierkegaard. Foi aquela ânsia que influiu em Rilke, o qual pensava, ainda uma vez, em Jacobsen, ao escrever as seguintes palavras de diálogo: — "Deus está ali? — E nós, estamos aqui?"

Jacobsen estava mais lá do que aqui. A doença devorava-o lentamente e inexoravelmente. Mas não se deve imaginar um pálido poeta tísico, tipo velho romantismo. Sem conhecer muito as mulheres, era dum erotismo profundo, não cínico nem euforicamente dionisíaco, mas compreensivo. Gostava da conversação alegre e superava a todos em mordacidade. Professava as opiniões religiosas e políticas mais radicais, mas não podia dissimular um ar muito aristocrático, e as crianças, que são os mais agudos observadores, chamavam-no "Vossa Excelência". Teve aquele ar aristocrático próprio do espírito dinamarquês. Não é por acaso que a música do mais aristocrático dos músicos, a de Mozart, é quase música nacional na Dinamarca, festejada até num trecho célebre de Kierkegaard. Há, na Dinamarca, aquelas velhas famílias aristocráticas, decadentes; poder-se-ia designar a todas com um título de Herman Bang: "famílias sem esperança". Jacobsen era também sem esperança. Sabia a proximidade da morte.

Morreu em Copenhague, num pobre quarto, cuidado pela mãe desesperada. Quando, na última hora, o seu olhar silencioso a fitou, pensou na sua Senhora Foenss, também uma mãe desesperada que, morrendo, escrevera a mais bela carta de despedida: "Adeus, meus filhos, adeus, até o último adeus." Pensou no cortejo fúnebre das suas

outras figuras: no fim impenitente de Niels Lyhne: “Depois morreu a morte, a difícil morte”; no fim da Maria Grubbe: “Não deploro a vida; foi boa, assim como foi.” Pois a vida de Maria Grubbe, como a do seu autor, foi uma vida intensamente rica.

Maria Grubbe: intérieurs *do século XVII*[81] é um romance histórico, escrito, com artifício habilíssimo, na língua e no estilo da época. Isto tem significação. Jacobsen começara com os versos românticos das *Canções de Gurre,* que Arnold Schoenberg pôs em música moderníssima. Passou ao verso livre dos *Arabescos*, versos livres que são uma nuança entre a poesia e a prosa. Disciplinou a sua língua intencionalmente, pelo artifício arcaizante de *Maria Grubbe*, e tornou-se o maior artista da prosa das línguas escandinavas. É um colorista, isto é, um pintor sem duras cores locais, um pintor de nuanças. O olho agudo do botânico e a sensibilidade fabulosa do doente vêem coisas que ninguém viu antes. Descreve o brilho dos archotes de pez sobre o ouro e prata das jóias, sobre o aço das armaduras, sobre seda e veludo, um jogo de vermelho, amarelo, azul, preto e lilá; descreve mil nuanças do modesto sol de setembro num quarto. Vê tudo. Mas vê somente quadros. O romance dissolve-se em quadros; e a vida de Maria Grubbe, que era a mulher do cavalheiro Ulrik Gyldenloeve, irmão do rei, e que caíra, de degrau em degrau, até acabar como mulher do sujo palafreneiro Soeren, é sem sentido, como toda vida; mas foi boa. O romance é quase incoerente; as pessoas aparecem de súbito, e de súbito desaparecem, para sempre. Mas não é assim na vida real também? *“C’est la vie.”* É também assim nas notícias policiais; mas há uma diferença entre elas e a poesia; se bem que só uma nuança.

O romance *Niels Lyhne* é todo poesia. Quem o leu não esquecerá nunca as palavras, tão simples, do começo: “Ela tinha os olhos pretos, brilhantes, dos Bliders.” “Ela” é a mãe de Niels, natureza duma poetisa fracassada e que legou ao filho a fraqueza e o fracasso. “Ela vivia em versos; ela sonhava em versos e acreditava nos versos mais do que em qualquer outra coisa.” Niels, o seu filho, “devia fazer-se poeta”. Mas não se fazem poetas. É só uma vida em passividade, descrita, ainda uma vez, em quadros consecutivos. Há no *Niels Lyhne* muitas cenas de amor, algumas cenas de despedida, e algumas cenas de morte. Niels é um Dom João, mas um Dom João sempre fracassado; procura nas mulheres a poesia que devia ser a sua arte, e que, invisível para ele, só existia na sua vida. “Passou a vida à toa, à toa”, na passividade aristocrática dinamarquesa. Pertenceu àquela “sociedade secreta dos melancólicos”, à qual um cavalheiro galante se referira em *Maria Grubbe*; e por isso foi um poeta, como nós outros que sentimos a poesia com o coração e com todos os sentidos, e a quem não foi dado o verso. Isto também é poesia; mas com uma

nuança.

Após as cenas de amor, há em *Niels Lyhne* cenas de despedida. São comoventes e lembram a frase de George Eliot: “Em cada despedida há a imagem da morte.” Uma dessas cenas termina com as palavras: *“Exit* Niels Lyhne”; e a expressão quase dramática parece preparar a última despedida de Niels. Enfim, há as cenas de morte. Logo no princípio, há a morte da jovem tia Edele, que o menino Niels amara quase inconscientemente e que vê morrer, sem compreender o definitivo dessa primeira despedida de sua vida. Mais tarde, morreu o filhinho de Niels; estava cortado o último laço que o ligara à vida.

Depois, “veio aquele dia de novembro, em que o rei morreu, e começou a ameaça da guerra”. Estas palavras são a introdução à cena final do livro. Como sempre em Jacobsen, os acontecimentos exteriores são rapidamente narrados; só de passagem ouvimos que Niels se alistou como voluntário e recebeu no peito a ferida mortal. É depois da derrota. Niels ficou no lazareto; vai morrer. O ateísta impenitente recusa o sacerdote. O último visitante é um amigo pouco íntimo, o médico militar Hjerrild. “— Adeus, Niels, disse Hjerrild; afinal, é uma boa morte, morrer pelo nosso pobre país. — E, saindo, o médico pensou: se eu fosse Deus, perdoar-lhe-ia.” A agonia leva horas. “Quando Hjerrild o viu pela última vez, Niels já não reconhecia ninguém. Estava deitado, delirando qualquer coisa duma armadura, e quis morrer de pé. Depois morreu a morte, a difícil morte.”

“Depois morreu a morte, a difícil morte.” O uso transitivo do verbo “morrer” é muito raro, é bem uma nuança; e Jacobsen era o poeta das nuanças. Mas o romance não é uma arte de nuanças. Afinal, nem *Maria Grubbe* nem *Niels Lyhne* são romances. Dissolvem-se em quadros maravilhosos, são obras episódicas; já se vê que Jacobsen é sobretudo um contista.

A primeira obra publicada de Jacobsen foi o conto *Mogens*, conto erótico, ainda muito romântico, mas já cheio de impressões desconhecidas na literatura européia de então; uma pequena sinfonia de cores e sons. A mocidade literária ficou espantada em face dessa “revelação dum belo país, que a gente não sabia onde ficava”. Jacobsen escreveu poucos contos. Era um trabalhador infatigável, mas muito lento, como Flaubert: nas 317 páginas de *Niels Lyhne* levou sete anos. Trabalhava mais lentamente ainda nos contos, onde cada palavra era bem deliberada; e sobrava-lhe tão pouco tempo! Deste modo, os contos de Jacobsen são como experimentos, promessas de realizações futuras, que não se realizavam; mas a arte consumada do poeta conferiu-lhes alguma coisa de definitivo. Não são “experimentos” no sentido de esboços inacabados, mas no sentido de amostras do que a arte de Jacobsen “poderia ter sido e que não foi”. Poderia ter sido a arte soalheira, saudável, de *Mogens,* ou o fantástico

do *Tiro na névoa*. Poderia ter sido o cume de requinte estilístico, nas significações boa e má da palavra, como na pequena fantasia *Aqui haveriam de ficar rosas,* onde Jacobsen antecipa o neogongorismo das últimas correntes poéticas. Poderia ter sido o estilo disciplinado, castamente abreviado, do conto histórico *A peste em Bérgamo*. O futuro mais verossímil da arte jacobseniana era o conto psicológico. *Maria Grubbe* quis ser o romance duma alma, e *Niels Lyhne* já o é. As descrições minuciosas constituem sempre exteriorizações simbólicas de estados de alma, e a sensibilidade hiperestésica vai-se encaminhando para dentro. O perigo desse caminho era a dissecção psicológica, aquela dissolução que se tornou, depois da morte de Jacobsen, a moda do romance europeu, e que Bourget denunciou, naqueles anos, com a noção nova de "decadência". Mas Jacobsen não era decadente; é possível que o seu corpo o fosse; admito mesmo: todo o homem. Isto, porém, não implica a arte. Não se pode imaginar homem mais decadente do que o tísico Keats, morto aos 26 anos de idade; e a sua poesia é o cume da beleza vital na poesia inglesa. Em geral, a palavra *decadência* serve, muitas vezes, aos sãos e higienicamente imbecis, para difamar a arte das nuanças. Nos últimos dias da sua vida doente, Jacobsen chegou a uma arte de nuanças psicológicas, tão simples e tão saudável, que todas as objeções emudecem. Que o assunto dessa arte viva é a morte não é um milagre, em face do estado do autor; enaltece ainda o milagre de arte no último conto, *Senhora Foenss*.

A Senhora Foenss tem dois filhos, quase adultos: o filho Tage e a filha Ellinor. Ela é uma viúva, ainda jovem. Na Provença, cujo sol sadio Jacobsen conheceu nas suas tentativas frustradas de manter a vida fugidia, lá ela encontrou o esquecido amigo da mocidade, e já ela sabe que toda a sua vida anterior foi um engano; quer, ainda uma vez, casar. Mas os filhos se opõem: então ela não seria a mãe venerada, mas uma mulher exposta a críticas sacrílegas. A Senhora Foenss insiste; casa-se. Seguem-se muitos anos de separação entre mãe e filhos, anos de decepção também. Não era a felicidade. Não era a vida que poderia ter sido, mas só a vida que não foi. A Senhora Foenss cai doente; vai morrer. Nesses momentos escreve aos filhos a carta de despedida, em que a sombria compreensão da vida e o sereno sabor da morte confluem para as linhas finais, as últimas linhas que Jacobsen escreveu:

> Adeus, meus filhos; digo-o agora, mas não é aquele adeus que deverá ser o último adeus a vocês. Quero-o dizer o mais tarde possível, e haverá nele todo o meu amor e a saudade de tantos, tantos anos, e a lembrança do tempo em que vocês eram pequenos, e mil votos, e mil agradecimentos. Adeus, Tage; adeus, Ellinor; adeus, até o último adeus.

Tudo isto é muito fino. Talvez, fino demais para nós outros; e a

muitos, na tempestade destes dias, parecerá sem importância. Para confessar a verdade, eu também tive ligeira decepção, quando reli, após tantos, tantos anos, esse livrinho amarelecido. *"On revient toujours à ses premiers amours"*; mas é uma volta perigosa. Enfim, são lembranças de dias que se despediram de nós, definitivamente, e se não é o último adeus, só não o é porque fica ainda, em alguma parte do mundo, o quarto onde um jovem leu, pela primeira vez, o adeus da Senhora Foenss, e porque ainda bate, em alguma parte do mundo, um coração de mãe. Por isso, fica a poesia. É a língua do coração, é a língua materna. Ainda no requinte mais artístico, é a língua materna da humanidade. Entender ainda essa língua é a prova de que somos ainda homens.

Somos homens. Inclui-se neste conceito de humano tudo o que é frágil, caduco, perecível. Inclui-se também tudo o que é brutal, vital, cru. Tudo isto, em conjunto, é o que se chama o Existencial. É o que é igual em todos os homens. Por isso, aparece nesse existencialismo simplificado o perigo do nivelamento no cru, no animal, no que é humano e no que é menos que humano. Enfim, somos todos mortais. O que se perde é a nuança. Fica uma vida sem nuanças, sem nuanças até a morte, "a difícil morte". É a língua mais que humana, a língua da poesia, que nos ensina a reza:

> Dá, ó Senhor, a cada um a sua própria morte.

LITERATURA BELGA

À memória dos meus amigos belgas

É PRECISO AUDÁCIA para escrever sobre um assunto que não existe. Não há literatura belga. Na Bélgica vivem dois povos: os valões, que falam francês, e os flamengos, que falam holandês. O dialeto valão e os diversos dialetos flamengos carecem de importância literária. Há pois na Bélgica uma literatura francesa e uma literatura holandesa, com alguns toques de regionalismo, apenas. E isto se explica: o reino da Bélgica é de criação artificial e recente, fundado em 1830 por uma conferência diplomática das grandes potências. Não existe uma nação belga. Não existe, portanto, literatura belga.

É essa a verdade. Mas não é toda a verdade. Uma vez armado o problema, achamo-nos em face de uma questão da qual dependem a existência e o futuro da civilização européia. A língua é a um tempo um fenômeno psicológico e fisiológico; se provém das condições raciais e exteriores, provém também, por outro lado, das disposições espirituais e suprafisiológicas de um povo, impregnada como ela é de sua história e de sua civilização, a última das quais se forma no seio maternal da língua. A língua fisiológica une os povos, conforme conceitos raciais, independentemente dos seus antecedentes históricos; a língua psicológica os separa, conforme o passado, para reuni-los depois na grande unidade histórica da Europa. Segundo a concepção da língua, afirma-se ou nega-se a história. Ora, a Europa nada é sem a sua história. Sem a diversidade na unidade, a civilização européia não sobreviverá. É nas expressões bilíngües da literatura belga que o coração da Europa marca sua vida ou sua morte. Eis toda a verdade.

Existe uma literatura belga, bem distinta e muito independente. A crítica francesa sempre desconfiou do vento do Norte que lhe levava, envoltos na fumaça do incenso místico, os nomes bárbaros de Van Lerberghe, de Maeterlinck, de Verhaeren; os leitores holandeses, habituados a ler os escritores da França, não prestavam atenção aos Conscience, aos Pol de Mont, aos De Clercq, temendo repetirem-se as decepções causadas por livros holandeses de autores de nomes franceses. Enfim, confunde-se facilmente o célebre Georges Rodenbach, de *Bruges-la-Morte*, com seu primo Albrecht Rodenbach, pouco menos célebre na literatura flamenga. Tudo isso traz complicações. Mas a confusão chega ao cúmulo quando se sabe que Georges Rodenbach exprime a melancolia mística da alma flamenga, e Albrecht Rodenbach é um elegíaco da melhor tradição francesa. Não há dúvida que a literatura belga é um mundo à parte.

O acesso a esse mundo não é assim tão fácil. Para a maioria, as

letras flamengas são impenetráveis, e a literatura belga de expressão francesa, depois da voga passageira do simbolismo, recaiu no seu sono de Bela Adormecida no bosque. O primeiro encontro é uma decepção. A Bélgica, onde se encontram as estradas de ferro da França, da Alemanha e da Holanda e a linha de passagem para a Inglaterra, e que constitui assim uma como estação central da Europa, parece, vista de fora, uma estação de pequena cidade acolhedora, ponto de baldeação, onde o trem pára à espera do correspondente; no restaurante, burgueses joviais tomam boa cerveja; ao fundo avistam-se alamedas cuidadosamente plantadas, casas bonitas, a torre da igreja: recanto tranqüilo onde a felicidade como que acena ao viajante. A felicidade belga é profundamente burguesa. Essa palavra talvez encerre toda a glória e toda a miséria desse país, e da Europa, da qual é ele a miniatura. Afirmando que a Bélgica é profundamente burguesa, diz-se uma verdade que por ser impopular não deixa de ser verdade. Mas não é, certamente, a única verdade belga. A literatura belga é burguesa, no sentido do sentimento altivo de independência dos burgueses medievais, e no sentido duma civilização requintada, literatura de nuanças delicadas; é uma literatura política e uma literatura simbolista. Mas é também uma literatura "em profundidade". Entre as *Núpcias espirituais* [82] de Jan van Ruysbroeck e o *Trésor des humbles* [83] de Maurice Maeterlinck, o misticismo belga descobriu o céu; entre as *Tentações* de Jérôme Bosch e as *Campagnes hallucinées* de Émile Verhaeren, a inquietação belga viu o inferno. Entre os dois grupos, há *Toute la Flandre*[84]: a boa terra belga.

A Valônia é terra clássica, e inteiramente francesa. Percorrendo-lhe as risonhas colinas, vendo as suas casas sólidas, bem assentadas no chão, os seus campos que parecem jardins, as suas alamedas intermináveis, que nos confins do horizonte vão encontrar as torres das igrejas de Nossa Senhora, crê-se estar na Beauce ou no Orleanês[85]. Mas essa terra tão rica de imagens, tão rica de quadros, é pobre de cantos. Foi a poesia flamenga que deu à alma silenciosa dessa paisagem uma voz, ou melhor, uma orquestra, onde ressoam todos os acentos da alma francesa.

O primeiro esboço do romance *O leão de Flandres*, pelo qual começa, em 1838, a literatura flamenga moderna, foi escrito por Hendrik Conscience em francês; aliás, Conscience nunca foi bem servido por sua língua materna, nem quando escreveu a epopéia nacional dos flamengos. Haverá talvez nisso a vingança secreta do idioma flamengo, que o escritor empregou para celebrar a luta das comunas francesas revoltadas contra o sistema feudal. *O leão de Flandres,* obra predileta dos flamengos, escrita por um poeta de ascendência francesa, é, na verdade, a epopéia da independência

valônica e belga, feita pelo criador da literatura flamenga. Assim, esse nacionalismo, revolta de “miseráveis” à maneira de Victor Hugo, tem o cunho do nacionalismo cavalheiresco e impetuoso dos franceses: é a voz de *arm Vlaanderen*, da “pobre Flandres”, mas não de *Toute la Flandre*.

O intérprete de *Toute la Flandre* é Guido Gezelle. Toda a pobreza amarga e toda a doce riqueza da alma desse povo ressoam na voz do maior poeta flamengo. Sabem-no bem os conhecedores da literatura holandesa: na sua evolução, da retórica pequeno-burguesa de um romantismo deturpado ao simbolismo admirável dos Perk e dos Kloos, não há lugar para Gezelle; o seu mundo é outro. Esse padre, pobre como Jó; esse inspirado franciscano do irmão Sol e da “mãe Terra, feita por mãos veneráveis”, de todos os homens, de todos os animais, de todas as criaturas; esse cantor de pequenas canções populares onde o cosmos se prostra diante de Deus e cujos títulos, quase sempre tirados do breviário, anunciam a piedade da Contra-Reforma; esse místico da pobreza e do sol tem alguma cousa de Villon e alguma cousa dos poetas da Plêiade. Precisemos: esse padre e professor de seminário, meio galicano, imbuído da mais devota piedade, e sempre revoltado contra a autoridade eclesiástica, entoou o cântico, que o século clássico francês não pôde cantar. Precisemos: esse camponês amante da mãe Terra e da mãe Maria, esse católico místico e não-conformista, é um irmão de Péguy.

Essa voz do céu sobre uma terra muito francesa é o cimo da poesia flamenga. Depois, ela desceu para a terra, mas sem perder os acentos latinos que tão bem se lhe ajustam. Há esses mesmos tons, quase meridionais, nas paisagens campestres, rebrilhantes de sol, de Stijn Streuvels; nos pequenos e grandes burgueses cépticos e espirituais, tão franceses, de Richard Minne e Maurice Roelants; nos operários taciturnos, tristes, pintados por Gustaaf Vermeersch com as cores mais sombrias e precisas do naturalismo francês, e que nos recordam que a terra clara da Valônia é também a terra dos mineiros, negra de pó. A réplica desse pesadelo naturalista é o pesadelo expressionista de Paul Van Ostaijen[86], na alucinação supra-realista da *Cidade assediada*, dos barulhos fantásticos de *Music hall*, dos *Sinais* apocalípticos. Nada conheço de mais latino do que a poesia de Karel Van de Woestijne, sua requintada sensibilidade, seu aristocratismo mórbido, suas nostalgias elegíacas, de forma clássica: um dos maiores poetas líricos da literatura universal, poeta latino em língua flamenga. Valeria realmente a pena aprender o holandês para conhecer a poesia desse filho pródigo que, atendendo ao apelo do desconhecido, abandona a paisagem mais rica e feliz do mundo, “Vlaandren, o welig huis waar we zijn als genooden aan rijke taaflen”,[87] a casa paterna, a que só voltou curvando-se, como o filho pródigo, diante de seu

irmão Thanatos. Depois dos sons de órgão dessa poesia, há a música em surdina, muito suave, das *Canções à Virgem*; August Van Cauwelaert, o poeta modesto da *Luz atrás da colina*, entoou-as em honra da padroeira da terra, Nossa Senhora.

A Virgem recebe as mesmas litanias nas igrejas de *Toute la Flandre*. Mas em terra flamenga respira-se atmosfera diferente. Gezelle fala das "névoas que se elevam dos poços do passado": essas neblinas cobrem as planuras ingratas da Campina, as cidades cinzentas da Flandres morta; esbatem até a fumaça inflamada das chaminés de Gand e as bandeiras e a turba multicor do porto de Antuérpia. Fornecem à poesia francesa um tema inesgotável.

Depois de *Bruges-la-Morte*, inesquecível a ponto de se tornar insuportável, insistiu-se demais sobre o aspecto fúnebre de Flandres, o outono, a chuva e a morte que o poeta ali via em toda a parte. Um momento, o mundo sentiu-se fascinado pelos "tristes après-midis de dimanche, où un grand silence se met à genoux"[88] e, de quando em quando, "le carillon tinte sa musique pâle";[89] ou pelos "quais endormis et les vastes esplanades, au long d'un mur d'hospice, au long d'un canal mort",[90] onde se encontravam as faces pálidas das brancas primeiras-comungantes, e das "béguines qui frôlent à pas étouffés les maisons agonisantes".[91] Nessas casas havia quartos estranhos, quartos que eram como gente velha, que sabiam segredos, histórias, cenas das peças maravilhosas de Maurice Maeterlinck, que tinham o cheiro das flores de outono, onde uma tênue voz de criança cantava a "Rosa mystica, Turris Davidica",[92] onde famílias inteiras pereciam diante do vulto da terrível intrusa, a verdadeira senhora desse mundo fúnebre: a Morte. Mas essas câmaras funerárias tinham saídas.

Há no fundo da alma germânica a nostalgia imperecível do Sul. Também Maeterlinck fala de uma "île dans les brouillards, d'un château dans l'île",[93] e um dos poetas mais latinos da poesia francesa, o flamengo Charles Van Lerberghe, encontrou, na Itália, seus "vagues accords où se mêlent des battements d'ailes".[94] A poesia de Van Lerberghe representa uma corrente da poesia flamenga de língua francesa, e lembra-nos um fato sempre esquecido pela poesia flamenga em língua flamenga: os flamengos vivem à beira do oceano. É desse mar cinzento, onde a imaginação hugoana de um Verhaeren vê "une fête écumeuse",[95] é desse mar cinzento que surgem as brumas e "le vague bleuâtre qui enveloppe les lointains",[96] e o sonho de um infinito em busca do qual se lançavam marinheiros e pescadores, nas suas *barques tragiques*. Mas a poesia nem sempre paira tão longe. Há também a poesia menos grandiloqüente, mais íntima, mais sincera, de Max Elskamp, poesia da grande cidade portuária dos flamengos, poesia da velha Antuérpia. Não a imagineis muito bela, a cidade que

amei como a nenhuma outra, a cidade feia que me foi uma pátria. Folheando os simples poemas de Elskamp, recordo-me sobretudo desse humilde povo curvado, desses armazéns sujos que se olham com suas órbitas cegas e simétricas, dessas gruas que estendem os braços melancólicos para o céu baço da tarde. Mas era uma pátria. Lá havia — que triste, esse imperfeito do verbo! — pequenas lanternas iluminando as madonas das esquinas. Havia o cheiro das *gaufres* de Bruxelas[97] e as luzes das tavernas onde os marinheiros conversavam, diante da pequena *burgerij* de olhos e boca muito abertos. Para essa pequena burguesia flamenga vira-se uma nova página, talvez a mais preciosa, da literatura belga de expressão francesa. Estamos no coração de Flandres, onde a piedade e a jovialidade se encontram lado a lado, como nos quadros dos "vieux maîtres qui sûrent jouer dans la paille avec l'enfant de Bethléem".[98] Não é uma poesia perfeita, a de certas páginas de Lemonnier e de Georges Eekhoud; mas é a própria poesia da vida dessa gente que, ao sair das missas das procissões, se atira às loucuras das quermesses endiabradas, perfumadas pelo cheiro do trigo maduro e do pão fresco, da cerveja forte e das mulheres exuberantes. É a poesia francesa visitando a terra de Brueghel. Hoje, essas festas têm alguma coisa de mitológico; mas a lembrança delas vive ainda nas grandes lojas repletas, onde o mito de Flandres-a-morta é substituído pelas naturezas-mortas das viandas, dos queijos e dos vinhos.

Tudo isso é do passado. Mas o ímpeto vital dessa raça tenaz que Émile Verhaeren cantou é invencível. Seu espírito "burguês" tem dois lados, um dos quais se exprime pelo grito de alegria e o outro pelo grito de revolta. A posteridade foi muitas vezes injusta para com Verhaeren, censurando-lhe a grandiloqüência de um Hugo encarnado num burguês atormentado. É que não se conhecia bem a Bélgica, não se sabia que a música triste e neutra do carrilhão se transforma por vezes em toque de reunir. Verhaeren cantou a outra Bélgica, a "terra das experiências sociais", onde se levanta "le coeur myriadaire de la foule, fouettée par les haines, les appels, les espoirs de la rue",[99] "rue en rouge au fond du soir enflammé",[100] "les gares de feu qui ceinturent le monde et accompagnent de leurs hurlements d'acier la prière unanime d'un monde en flammes".[101] É, não o esqueçamos, a terra das revoluções indomáveis — o campo de batalha da Europa.

Povo de campônios e burgueses, mas verdadeiramente épico, o povo flamengo merece uma epopéia, e teve-a: *La légende d'Ulenspiegel*,[102] epopéia da liberdade flamenga, escrita pelo flamengo Charles de Coster em língua francesa, um dos maiores romances da literatura universal, somente comparável às epopéias intermináveis de Tolstói, é a obra que dá início à moderna literatura belga de expressão francesa.

Essa interpenetração, essa intercomunhão de duas literaturas,

de duas línguas, de dois povos, que formam uma única literatura e uma nação — zomba das explicações fáceis. A atração do centro Paris sobre os poetas flamengos, a atração do regionalismo pitoresco de Flandres sobre os poetas valões, isso quase nada explica. Cumpre recorrer a forças de poder histórico para se compreender o acordo perfeito entre o valão Hendrik Conscience, que dizia, no leito de morte, em língua flamenga: "Ik heb altijd geleefd, en met tenaciteit, het leven van mijn volk" ("Vivi sempre, e com tenacidade, a vida do meu povo"), e o flamengo Émile Verhaeren, que cantava, em língua francesa:

> Je suis un fils de cette race
> Tenace.[103]

Tenaz, ela o era, não, absolutamente, só durante um único século precário. A Bélgica não data de 1830. É tão velha como a Europa. Para levar ao cúmulo o paradoxo: a Bélgica é a Europa mesma. A explicação de tal paradoxo resolverá o último problema dessa literatura bilíngüe: porque ela só principia a falar no século que findou.

Quando os filhos de Carlos Magno partilharam entre si o mundo, entre a metade latina dos francos e a metade germânica dos alemães restava um império intermediário, estendido do Mar do Norte aos Alpes italianos, o império lotaríngio, de nacionalidade incerta: o germe da Europa. Nessa terra intermediária floresciam quatro grandes monarquias da civilização ocidental: Carolíngios, Luxemburgos, Borguinhões, Neerlandeses, até esse *Herfsttij der Nederlanden*[104], o outono dos Países Baixos, que Jan Huizinga descreveu de maneira inesquecível. Toda a história da Europa medieval, até à quebra da unidade ocidental pelo nacionalismo vitorioso, consiste no lento desmembrar-se desse império intermediário, de que a Itália é a primeira a separar-se, vindo depois a Borgonha, em seguida a Alsácia, e os Países Baixos por fim. O advento do princípio das nacionalidades, a um tempo grandeza e miséria da Europa, opera-se nesta terra das nacionalidades intercaladas. É como se um coração se contraísse dolorosamente; no fim, haverá a Bélgica; e Flandres será o coração doloroso da Europa.

Os diplomatas que em 1830 fundavam o mais belo dos pequenos reinos europeus não faziam mais do que consagrar um fato histórico. Eram conservadores, esses diplomatas que sancionavam uma revolução. Sendo, porém, a unidade européia substituída por um frágil "concerto das grandes potências", a existência da Bélgica devia estar sempre sob ameaça. A Bélgica justificava a si mesma sua existência nacional pela expressão de seu espírito, pela literatura belga.

A literatura belga tem uma função política; como a literatura austríaca, expressão das muitas línguas de um império supranacional,

europeu, a literatura belga, expressão bilíngüe de um reino supranacional, europeu, fala à consciência da Europa, lembrando-lhe as verdades mais gloriosas da sua história. E a analogia é fértil: como essa Bélgica era também, outrora, parte do vasto império austríaco-espanhol-habsburgo, ambas as literaturas proferem as suas verdades do passado na língua poética do futuro, em símbolos significativos. A forma em que ambas, a literatura belga e a literatura austríaca, chegaram à madureza, foi o simbolismo, de Hofmannsthal e de Beer-Hofmann, de Maeterlinck e de Verhaeren, o simbolismo, último fruto da civilização burguesa, do "outono dos Países Baixos".

Ela é o fruto do século burguês; e esse encontro feliz não é o primeiro. A Bélgica é o único país da Europa que não é filho dos campos e dos castelos, mas das cidades. Em todas as cidades desse país urbano reconhecem-se ainda os vestígios das comarcas romanas; o espírito citadino deixou a sua marca neste solo. Os momentos desse espírito dominam a paisagem belga: os *Belforts*[105], as altivas torres dos *Hôtels de Ville*, dedos de imprecação estendidos para o céu. Nessas torres os carrilhões tangem o nascimento, o casamento e a morte, todas as horas da vida burguesa; mas eles sabem soar a hora da revolta. O belga, nada revolucionário, não se revolta para subverter a ordem, mas para salvá-la, para salvar suas liberdades de outrora. Esse revoltado revolta-se por espírito burguês. O belga é o herdeiro legítimo das cidades livres de Flandres, de que Conscience e De Coster traçaram a epopéia bilíngüe, a epopéia dos súditos muito leais e sempre revoltados contra os condes de Borgonha, contra os reis de França, contra os espanhóis, contra os Habsburgos, contra os Oranges. Ainda hoje, o belga está sempre em oposição a alguém, e o grito de rebelião ainda ressoa nos gritos multiplicados dos vendedores de jornais pelas ruas belgas — desde o *Matin* a *Soir*, da *Gazet van Antwerpen* ao *Volksrecht* — dominados todos pelo grito repentino e incontido: *Indépendance Belge!*

Esse espírito, tão século XIX, é que dava voz às letras belgas, que as fazia festejar um passado glorioso, lastimar um presente acinzentado e predizer um futuro esplêndido. Esse futuro é assegurado pelo espírito da literatura belga; ela é um testemunho do passado da Europa e será um arauto de sua ressurreição. A literatura belga calou-se? "II n'y a que deux forces au monde, l'épée et l'esprit, et à la fin l'esprit est toujours plus fort":[106] foi Napoleão quem o disse, e ele deveria saber o que dizia.

HOFMANNSTHAL E O SEU “GRAN TEATRO DEL MUNDO”

O ESQUECIMENTO não resolve nada, a incompreensão estraga tudo. É o caso de Hugo von Hofmannsthal, um grande caso da literatura universal. Que ele seja esquecido, hoje, poucos anos depois da sua morte, não importa; mas que não o tenham compreendido nunca, isto arruinou a sua vida e alguma coisa mais. O mundo não sabia nada. Admiravam e aplaudiam o libretista das grandes óperas de Richard Strauss, do *Cavaleiro das rosas*[107] principalmente; um mundo internacional se acotovelava, em Salisburgo[108], quando Max Reinhardt levou à cena as tragédias de Hofmannsthal, os seus arranjos do mistério medieval, *Jedermann,* ou do *Gran teatro del mundo* de Calderón. A estas glórias mundanas se acrescentava a consagração definitiva por um ensaio de Charles Du Bos na 4.ª série das *Approximations*. No entanto, a maior obra do poeta, *A torre*, não foi nunca representada; e o ensaio de Du Bos, por notável que seja, não abrangia o problema, embora Du Bos tenha tocado no ponto nevrálgico, os estudos de Hofmannsthal sobre a língua e a literatura alemãs. É por isso que Du Bos não compreendia a curva muito irregular da vida literária de Hofmannsthal, contribuição das mais interessantes à psicologia da criação artística. No fundo deste problema psicológico encontra-se um problema de ordem ontológica. O *Gran teatro del mundo* de Hofmannsthal reflete, como um sonho divino, o grande teatro do mundo. O caminho para o fundo do problema assemelha-se à viagem de Fausto às Mães; no fim, se encontrará a mãe Europa em perdição. Ninguém quis ver *A torre* nem compreender o seu poeta, e Hofmannsthal podia dizer, com o seu príncipe agonizante, o herói de *A torre:*

> Dai testemunho: fui presente,
> Ainda que ninguém me conhecesse.

Demos o nosso testemunho.

Hugo von Hofmannsthal nasceu em 1874, em Viena, filho de uma família muito rica, meio aristocrata, meio burguesa, com o refinamento espiritual que o declínio das velhas civilizações, e ele somente, confere. O pai descende da pequena aristocracia tcheco-alemã da Boêmia, com longínquos antepassados judeus; a mãe

descende de patrícios italianos, de Milão; algumas gotas de sangue húngaro e polaco. A educação é católica, e Hofmannsthal foi sempre um católico exemplar, no sentido também de uma universalidade ecumênica, compreensiva. O espírito precoce do poeta é cheio de imagens multicores: a tradição greco-latina e o classicismo francês, no fundo, depois a Alemanha de Goethe, o *lied* popular eslavo, a poesia dialetal de Viena, a comédia de máscaras italiana. E o *auto* espanhol. Pois sobre a graça vienense deste poeta de 17 anos paira ainda o céu dos imperadores Habsburgos, de origem espanhola, da dinastia que governava, política e espiritualmente, esse império, e enchia a atmosfera da cidade com a sua piedade barroca e o seu cepticismo desiludido e transcendente — esta sabedoria vienense-espanhola que sabe que a vida não passa de um sonho e que o sonho é a vida.

O jovem poeta, ele também, parecia ter descido dos quadros do Museu Imperial de Viena, onde Velásquez, pintor dos reis, representou os Infantes apáticos e mórbidos da Coroa de Castela.

Mas este adolescente já fundou uma escola. A magia dos seus versos renova a poesia alemã, inaugurando a época simbolista, que é, dentro da literatura de língua alemã, uma época especificamente austríaca. A sua obra é rara: alguns poemas de encanto inesquecível, alguns pequenos dramas de um sabor precocemente maduro, alguns ensaios. Existe nele um pouco de Maeterlinck, de Laforgue, de Verlaine.

Depois, ele se cala. Cala-se durante anos, após os quais reaparece com algumas obras falidas, mal feitas, tragédias gregas de um histerismo insuportável, arranjos de velhas peças inglesas, comédias sem força cômica. A crítica e o público recusam. O poeta cede. As suas gavetas enchem-se de fragmentos múltiplos, muitos dos quais, como o romance inacabado *Andreas ou Os reunidos*, só postumamente aparecerão. Hofmannsthal desespera. Escreve a comovente *Carta de Lorde Chandos*, na qual confessa a sua incapacidade e explica a sua resignação às letras. Desaparece. Nesses anos, Hofmannsthal atravessou a fronteira difícil entre a morte da poesia e a poesia da vida, uma fronteira mortal. Dolorosamente, um espírito de puro esteta morreu. E a malícia acrescentou: — “Que poeta teria sido ele se houvesse morrido com 17 anos!”

O poeta não está morto. Mas o seu mundo morre. É a grande guerra. Tudo, em torno dele, se desfaz. A Viena de outrora já não existe. O velho Império treme até os fundamentos. Hofmannsthal encontra em si uma consciência política. Desesperado, escreve fragmentos sobre fragmentos, ensaios sobre ensaios, ocupa-se da reconstrução futura da Europa, e interna-se cada vez mais na mística católica do barroco. E quando desperta do seu sonho anacrônico, encontra-se em face das ruínas da Áustria e da Europa.

Para a Europa Central, é a febre. A inflação completa o desmoronamento. Uma vertigem sacode os atormentados. Viver, viver, a qualquer preço. Algumas vezes uma nova vida parece desabrochar. A música domina tudo. É então que Hofmannsthal reencontra Ricardo Strauss, para o qual ele já tinha escrito o *Cavaleiro das rosas*, e escreve as grandes alegorias barrocas musicais. Aí ele encontra Max Reinhardt, que leva à cena, em Salisburgo, o *Jedermann* e o *Gran teatro del mundo*. Em alguns momentos de plenitude, a beleza e o sonho de séculos se condensam. Salisburgo é um sol de crepúsculo.

Hofmannsthal não assiste a estas festas. Ele surpreende o mundo literário com estudos profundos sobre a literatura alemã, nos quais abundam definições para precisar o caráter particular da literatura austríaca. Ao mesmo tempo, ocupa-se em refazer *La vida es sueño*, de Calderón: que anacronismos, estes enfadonhos arranjos, seguindo a moda esnobista[109] do barroquismo! — dizem os literatos.

Quando *A torre* aparece, a literatura viva não toma conhecimento do fato; nenhum teatro o representou.

Alguns anos mais tarde, em 1929, ele morreu, uma morte quase simbólica, à beira do túmulo de seu filho, que, atormentado pela guerra, pela revolução, pela inflação, se suicidara. Uma morte à beira do túmulo do mundo. De acordo com a sua disposição testamentária, Hofmannsthal foi enterrado vestido do hábito da Ordem Terceira de São Francisco, na cripta da família. Uma velha família se extinguira.

Desde então, Hofmannsthal caiu num esquecimento radical. Poder-se-ia dizer: ele abandonou a literatura alemã, que já não era obrigada a excluí-lo. Para a Alemanha a sua obra está definitivamente morta. Mas é fora de dúvida que ela vive para a literatura européia. Charles Du Bos bem o viu: ele explicou os estudos de Hofmannsthal sobre literatura alemã pelo desejo do poeta de reconciliar a sua posição austríaca, a sua posição alemã e a sua posição européia. É verdade; mas impõe-se uma aproximação mais precisa. Existe, atrás dessas preocupações, um problema gravíssimo, do qual o poeta estava enfim consciente. Eis a nossa tese: Hofmannsthal escrevia em língua alemã, mas não era um poeta alemão.

A Europa centro-oriental, onde o mundo germânico, o mundo eslavo e o mundo latino se encontram, é um caos de povos intercalados uns nos outros, aproximados e violentamente separados pelas mesmas forças históricas. Aqui, não existem e não existirão nunca nítidas fronteiras nacionais. Mas não se compreendem um ao outro o húngaro, o italiano, o alemão, o polaco, o tcheco, o romeno. Só uma vez na história o universalismo católico dos Habsburgos dominou o caos, para construir a Casa da Áustria, a torre da civilização sobre o abismo. Os imperadores Habsburgos, de uma

nacionalidade tão incerta e tão mista como os seus povos, foram, durante séculos, também os soberanos do império alemão; por isso a língua alemã tornou-se a “língua geral”, a língua geral de comunicação entre todos esses povos, a língua da burocracia, do exército, da aristocracia, a língua comum dos círculos bem austríacos, aos quais Hofmannsthal pertenceu, pelo nascimento e pela educação.

Essa grande Áustria teve, compreende-se, uma função européia; mas não uma função alemã. É que a língua alemã era somente um elo exterior para coordenar os múltiplos esforços nacionais de todos esses povos. Na Alemanha, a língua alemã era — Hofmannsthal criou o termo — “o espaço espiritual da nação”. Na Áustria, não. A Áustria tinha muitas línguas, mas não tinha uma língua. É por isso que a Áustria não se tornou espírito numa literatura. Hofmannsthal o exprimiu: “A Áustria tornou-se espírito na música.” A língua dos Haydn, dos Mozart, dos Schubert, a língua dos Smetana e Dvorak, dos Liszt e Cimarosa, é a “língua geral” da humanidade e a língua nacional da Áustria.

A literatura chegou mais tarde. Grillparzer, no começo do século XIX, foi um começo; Hofmannsthal já é o fim. Mas ele representa uma última maturidade que vê a queda do Império. *“Ripeness is all.”*[110]

Hofmannsthal, pela sua descendência germano-ítalo-judaico-checa, é um espelho microcósmico do macrocosmo austríaco, onde as lembranças espanholas ainda fermentam. A poesia do adolescente Hofmannsthal reflete este mundo multiforme, os seus esplendores e as suas decadências. Ele o diz admiravelmente num poema: “As lassidões de povos esquecidos, eu não posso arrancá-las das minhas pálpebras, e não posso afastar da alma amedrontada a queda muda de estrelas longínquas.” Mas o jovem esteta não os conhece ainda, a estes povos e estas estrelas.

“A multiplicidade dos esforços” — diz ele num estudo desta época — “trai a fraqueza interior e a impotência de criar. Nós sonhamos com todas as possibilidades e desprezamos a realidade.” Estas palavras se lêem num estudo sobre Amiel; mas constituem uma confissão. “Impotência de criar” é a expressão da *Carta de Lorde Chandos*. Quase ao mesmo tempo, Hofmannsthal escreve a sua conferência *O poeta e o nosso tempo*, onde compara o poeta ao Santo Aleixo da lenda, o príncipe herdeiro exilado que dorme, desconhecido entre os mendigos, à porta do palácio real. O poeta é sempre um exilado do seu tempo, e este poeta o é principalmente porque não conhece a sua verdadeira pátria.

Sem o saber, ele busca esta pátria desconhecida. Dão testemunho disto os fragmentos, onde sempre volta o barroco, este passado especialmente austríaco. Ele gosta principalmente de fazer

passar em Veneza as suas obras e as suas cenas, na Veneza do século XVIII, a Veneza de Tiepolo, de Longhi, de Casanova, aquela Veneza que era, por sua vez, austríaca outrora. É o espetáculo da decomposição fosforescente por trás da fachada esplêndida que o atrai; a imagem da Áustria agonizante. Uma vez ele se aproxima do centro do seu ser e do seu mundo, no romance fragmentário *Andreas ou Os reunidos*, em que um jovem aristocrata austríaco devia encontrar, em Veneza, a verdade pessoal da sua vida. Mas a "impotência de criar" continuou: a este mágico da palavra as palavras se recusam a atender; a vida de Andreas ficou fragmento.

Em todos esses fragmentos e esses ensaios, os contemporâneos não viam senão a impotência. Estes eram modernos; ele se aprofundava cada vez mais no passado; era um "passadista", um epígono. Mas Hofmannsthal não era absolutamente um arqueólogo, um arcaizante. Para ele o passado era vivo, envolvido como estava por imagens e fantasmas que pareciam gritar-lhe: — Dê o seu testemunho de que nós estávamos presentes, e ninguém nos conheceu. — Ele, o poeta, sabia que o passado nunca é inteiramente passado; que todos vivemos com o passado e morremos com ele. Para a poesia, não existe passado. Disse-o Hofmannsthal no seu ensaio sobre o grande herói do exército austríaco, o príncipe Eugênio: "Aos olhos do espírito, ele vive; pois, para o espírito, tudo é presente."

Estas palavras sobre o herói da Áustria foram escritas quando a velha Áustria já agonizava. Hofmannsthal tornou a encontrar a sua pátria quando ela morria.

Então, precisamente então, a Áustria ressuscita na poesia de Hofmannsthal. Ele dá testemunho. E dá testemunho nas grandes formas do teatro barroco, porque estas formas eram a criação própria da civilização barroca, da civilização do Império católico, espanhol-habsburgo, do Império da Casa d'Áustria. Em Hofmannsthal, a literatura austríaca realiza, enfim, a sua alta função política. Mas já é uma política anacrônica, do passado. O passado está presente nas grandes alegorias barrocas de Salisburgo. As palavras não se recusam mais, e aquilo que não se pode dizer torna-se música. Existe, no *Cavaleiro das rosas*, a união da peça de sonho, predileção do teatro popular vienense, com a farsa italiana e a comédia espanhola de capa e espada; uma mistura de estilos mozartiana, como na *Flauta mágica*. Enfim, a literatura austríaca encontrou a sua essência austríaca: ela voltou para a música.

Faz-se preciso distinguir. Embora em língua alemã, não é literatura alemã. Ali, o espírito alemão não é senão um ingrediente entre os demais: o latino e o eslavo. É preciso distinguir, e Hofmannsthal escreve os seus estudos sobre a língua e a literatura alemãs, cuja importância Du Bos compreendeu bem, mas interpretou

mal. O espírito alemão e o espírito austríaco se diferenciam como a filosofia e a música, o titanismo e o equilíbrio, a inteligência do intelectual e a sabedoria do povo. A literatura austríaca é intensamente popular, feita por filhos do campo, transplantados para Viena. Nunca eles esquecem as montanhas natais, que servem freqüentemente de fundo para os seus cenários. "O teatro é essencialmente sonho" — disse Hofmannsthal. Lembrando-se a gente dessa sabedoria vienense-espanhola de que a vida é um sonho e o sonho é a vida, compreende porque a literatura austríaca é essencialmente teatral. O "grande teatro do mundo", de Salisburgo, é o sol do crepúsculo da Áustria.

A vida é um sonho. *La vida es sueño*. É de Calderón. Hofmannsthal deu à peça um outro nome, *A torre*; e outro sentido. Esta torre misteriosa é construída nas profundezas, como um túmulo, onde jaz o mundo do passado. Descem-se os degraus desta cripta: uma luz incerta vacila, uma cortina se levanta, e eis-nos envolvidos num sonho, onde o passado ressuscita.

Como o teatro espanhol e o teatro popular vienense, Hofmannsthal tinha sempre uma predileção pelas "peças de sonho". Existe um problema muito austríaco: o problema do sonho e da ação, da ação e da não-ação. O espírito austríaco foi sempre consciente da fragilidade da construção do seu mundo, e esta consciência produziu a sabedoria do *"quieta non movere"*; "não toqueis no sono do mundo", deixai-o sonhar, a este mundo tão frágil e sempre ameaçado de abismar-se. É o segredo do conservantismo habsburgo, que parecia lassidão e algumas vezes indolência. Esta sabedoria encontrou uma expressão adequada no sentimento barroco de que a vida é sonho: a sabedoria do príncipe Sigismundo, em *La vida es sueño*, de Calderón.

Lembremos: um mágico tinha predito ao príncipe herdeiro um futuro despótico; para salvar a ordem do mundo, o velho rei o faz prisioneiro; o príncipe cresce numa torre dentro da floresta, quase um selvagem; mas o rei, torturado de remorsos, chama-o para a corte; bem cedo os maus instintos despertam, desencadeiam-se, e ele se arma contra o próprio pai; levam-no para a torre, fazendo-o crer que tudo era apenas um sonho; uma revolução do povo liberta-o, e o caos volta a esta alma; ele quer assassinar o rei. Mas a voz interior lhe sopra: — E se tudo isto fosse, ainda uma vez, um sonho? — Ele domina-se. Num gesto magnífico, ajoelha-se perante o pai, porque

...desengañado ya,
Sé bien que la vida es sueño.[111]

Esta sabedoria é comum a Calderón e a Hofmannsthal. Aqui e ali um mundo velho morre e um novo mundo se levanta. Mas o príncipe de Calderón reinará sobre este mundo, e o príncipe de Hofmannsthal morre. Existe, entre a sabedoria do príncipe

calderoniano e a sua vitória final, uma grave contradição: não se governa com esta sabedoria. Pelo desfecho feliz, a tragédia de Calderón transforma-se em revolução de palácio, em cura de um louco. O príncipe Sigismundo de Hofmannsthal sucumbe aos terrores da revolução que o chamou, e cujo curso já não é possível deter. Violentaram este príncipe para salvar a ordem do mundo: "tocaram no sono do mundo", e pela violência este mundo se desmoronará. A sabedoria de sonho do príncipe não governará nunca; ela é somente a luz interior que ilumina as adegas misteriosas do edifício enigmático que é esta torre. É uma torre de sonho, este edifício do velho Império que a violência da guerra acordou para fazê-lo morrer. Sonho também, um sonho insensato, é a revolução dos povos que acreditam libertar-se, e que arruínam a casa paterna. *A torre* é a tragédia da fatalidade do velho Império, o *Gran teatro del mundo* austríaco. O príncipe Sigismundo de Hofmannsthal é um príncipe herdeiro desconhecido, como Santo Aleixo, o patrono dos poetas. O povo não o reconhece, e corre atrás dos demagogos que o escravizarão. É assim que o príncipe morre; e, morrendo, ele murmura as palavras lapidares que constituem o testamento de Hofmannsthal:

> Dai testemunho: fui presente,
> Ainda que ninguém me conhecesse.

Hofmannsthal, o poeta, era, também, um príncipe exilado. Ninguém o conheceu, e ninguém o conhecerá mais. E é justo: Hofmannsthal foi excluído da literatura alemã, porque não lhe pertencia, a ela. Não é um poeta alemão. É um poeta austríaco. Não o conhecem mais porque já não há Áustria.

Com Hugo von Hofmannsthal, uma velha família se extinguiu. A família dos povos austríacos extinguiu-se, também. O poeta está esquecido, e a sua pátria está esquecida. Mas, espiritualmente, a Áustria continua, porque, "para o espírito, tudo está presente". Esta presença abrange um passado e um futuro. Não sei se esta Áustria que acabou voltará um dia, e nem o creio sequer. De qualquer forma, porém, a Áustria continua como uma missão, uma tarefa da Europa. A separação dos povos pela força fracassou, a sua reunião pela força fracassará também. Falta construir uma Europa cristã, união acima das nações. Não é a preocupação de renovar a Áustria, é a tarefa de criar uma outra Áustria que será a Europa.

Não compreenderam isto. A torre desmoronou-se. O velho império desapareceu. Mas o vácuo que ela deixou tornou-se o abismo onde toda a Europa se perde. *"Abyssus abyssum invocat."* [112] Resta apenas uma voz, a do poeta, através da qual a Áustria continua presente e nos fala:

> Dai testemunho: fui presente,

Ainda que ninguém me conhecesse.

A FRONTEIRA

Pelo cinqüentenário de Arthur Rimbaud,

10 de novembro de 1891

A poesia é incomunicável.
Fique quieto aí[113] no seu canto.
Não ame.

Assim fala o poeta brasileiro; e o outro poeta brasileiro responde:

Sei que fora de mim há um clima diferente
Sei que há céu azul, supremas claridades.
Sinto-me capaz de amar o ambiente
de incompreensão que me cerca.[114]

Estes versos descrevem toda a região da poesia, a tensão entre a personalidade fechada e o cosmos aberto. Entre uma e outro há uma fronteira, cortante como a navalha dos suicidas, ou como a crista sobre o abismo, numa atmosfera onde já não se pode respirar. O homem desta fronteira é Arthur Rimbaud.

Tenho medo de falar da sua vida, que, felizmente, não se tornou ainda proeza dos biógrafos profissionais, mas que se prestaria facilmente a isso. Pois essa vida é uma série de aventuras, antes uma série de tentativas de fuga, uma série de evasões que levam sempre até à fronteira extrema. Não há acontecimento mais simbólico do que o nascimento de Rimbaud, filho póstumo, como se o mundo tivesse sido morto antes dele; e nasceu em Charleville, cidade de fronteira, fronteira belgo-francesa, lá onde a fronteira é sempre trágica. Depois que o puritanismo pétreo da mãe-viúva o afugentou, ele está em Paris, onde Victor Hugo descobre o gênio nesse menino maligno de 17 anos. Na fronteira da velha poesia moribunda e de novas experiências poéticas, Rimbaud conhece o seu primeiro e último dia de glória; a catástrofe de 1870, fronteira entre duas épocas, destrói tudo, as chamas devoram Paris. Segue-se a segunda evasão, evasão dessa fugitiva glória literária a que ele chamou, mais tarde, "une saison en enfer". Vagabundagens, em companhia de Verlaine, que por amor do estranho menino abandona mulher e filhos.[115] Noites sob o céu, que Rimbaud descreveu inesquecivelmente:

La douceur fleurie des étoiles et du ciel, et du reste descend en face du talus, comme un panier, contre notre face et fait l'abîme fleurant et bleu

là-dessous.[116]

Será o abismo, essa vagabundagem nas fronteiras da sociedade, até o crime. — Tiros, prisão, fuga.[117] Então, a abundância verbal do *Bâteau ivre* converte-se em mutismo, numa afasia metafísica. “Je ne sais plus parler”[118] — diz ele. Queima e destrói toda a sua poesia. Foge da poesia. Sucedem-se as evasões, sempre em busca do sonho:

Ô saisons, ô châteaux![119]

— quatro palavras mágicas que exprimem perfeitamente a nostalgia do Nada fantástico ao ar livre do vagabundo. Duas vezes a fuga fracassa, e a organização policial do mundo reconduz o náufrago a Charleville. Enfim, é o Oriente, onde os achou — achou-os? —, aos seus “saisons et châteaux”, o mercador fantástico dos mares e dos desertos, na Arábia, na Abissínia, nas fronteiras do mundo civilizado — achou-os?

Par délicatesse
J’ai perdu ma vie[120]

— diz um dos seus últimos poemas, e a “délicatesse” parece estranha na boca desse niilista brutal, ressoa quase como remorsos. Dizem que houve remorsos no hospital de Marselha, onde o fracassado sucumbe, onde atravessa a fronteira do país do qual não se volta.

O que é que ele deixou? De modo nenhum os tesouros orientais de Mil e Uma Noites. Apenas uma obra esparsa, e dificilmente acessível.

A obra continua dificilmente acessível. Há muitas interpretações, e há uma explicação histórica, por Marcel Raymond, que traça a filiação, de Rimbaud até o super-realismo, contrastando-a com a outra filiação, de Mallarmé até Valéry, e onde Baudelaire representa o progenitor comum. Mas Thibaudet contradiria, e com razões suficientes. Enfim, não há senão um verdadeiro crítico de Rimbaud: o próprio Rimbaud, que julgou toda a sua obra, queimando-a. Era um ato, o ato mais definitivo da sua vida. Para explicar a sua obra, precisa-se interrogar a sua vida, mas num sentido diferente do que era habitual a Sainte-Beuve. É uma explicação por contradições, por dois enigmas contraditórios, pois a vida de Rimbaud é também enigmática: essa vida de evasão, vida antiliterária e anti-social, caso único na literatura francesa, a mais social das literaturas. Representa mais do que a erupção duma adolescência *en détresse* [121]. Representa, para dizer a verdade, uma vida incompreensível, como a sua obra permanece incompreensível ao burguês. Mas esta é, exatamente como convém, a posição do poeta.

Há nisso um paradoxo. “Os poetas” — disse Wilhelm Dilthey — “constituem os nossos órgãos de compreensão do mundo.” O poeta diz

o que os outros não sabem dizer; mas recusa comunicar-se numa língua que seja a nossa língua. Aos não-poetas a poesia mantém-se essencialmente incompreensível, a aparente compreensão não passando dum acaso ou dum mal-entendido. E é muito bom que assim seja: pois a poesia, não sendo deste mundo, é o julgamento do mundo; se o mundo compreendesse a poesia, estaria já julgado. Neste sentido, Dante é o padrão, Dante que se recusou ao seu século e a todos os séculos. A recusa cria a reação: Dante foi exilado, e a canonização posterior, por todas as espécies de mal-entendidos astutos, não conseguiu revocá-lo do túmulo solitário de Ravena. Hoje, a vingança é mais incisiva: o poeta parece um vagabundo inadaptado ou um ridículo. E isto constitui o julgamento da poesia pelo mundo.

Só um poeta consentiu nesse julgamento: Rimbaud. Queimou os seus poemas. Por isto a sua vida é a fronteira da literatura e a sua obra é a fronteira da poesia. *Non plus ultra*.

Onde fica esta fronteira? Conta uma velha lenda hindu que os discípulos do sábio Sânkara pediram a este que lhes comunicasse o "Grande Brama", a última sabedoria. O sábio permaneceu silencioso. Por duas vezes os discípulos repetiram o pedido, e por duas vezes o sábio permaneceu silencioso. Mas como eles pediram ainda uma vez, o sábio abriu a boca: — "Já vos comuniquei o mistério: o Grande Brama, a última sabedoria, é o silêncio." O mistério do mundo é indizível, fica fora do nosso mundo das coisas dizíveis. A fronteira entre o dizível e o indizível, esta linha cortante como a crista sobre o abismo, é o lugar da poesia.

A poesia quer explicar o indizível: por isso, ela choca-se com a língua. A língua é, ao mesmo tempo, o meio de expressão da poesia e o instrumento da vida quotidiana: *meaning* e *semantic*, para aplicar uma terminologia nova (Kenneth Burke, *Philosophy of literary form: studies in symbolic action*, Louisiana State Univ., 1941).[122] Para escapar aos equívocos da língua convencional, os poetas criam uma língua artificial, que está sempre ameaçada de tornar-se, por sua vez, uma língua convencional da poesia; então ela cede a novos artifícios, que constituem a face exterior das "novas sensibilidades" de todas as "poesias modernas". Tal evolução indica sempre uma conquista: os poetas conseguiram deslocar a fronteira do dizível na direção mais perto do indizível, mais perto do mistério, que continua silêncio. Mas a língua do "mundo" segue a direção oposta: tende a afastar o mistério, a tornar-se cada vez mais convencional, eliminar os restos irredutíveis da personalidade e do cosmos e substituí-los pelos lugares-comuns fixados. Os dois pólos da língua, língua poética e língua "mundana", afastam-se, cada vez mais, um do outro. A poesia torna-se o "paradoxo" no mundo, "paradoxo" no sentido de Kierkegaard. Cada refinamento do instrumento poético torna o paradoxo mais agudo,

cava mais profundamente o abismo entre a poesia e o mundo. Já não se compreendem. Kierkegaard conta que, outro dia, irrompeu num circo um incêndio, e o diretor o fez comunicar ao público pelo *clown*; mas o público, acostumado a rir-se das palavras do *clown*, riu-se, ficou e perdeu-se nas chamas. É o julgamento do mundo pela poesia.

Esta tragédia tem uma outra face também. A língua é, ao mesmo tempo, a expressão mais individual da personalidade e o dicionário mais universal do cosmos. Nas suas origens, a poesia é a voz pessoal do cosmos. Porém depois o mundo apoético se intercala e interrompe, pelos convencionalismos, a comunicação entre a personalidade e o cosmos. Precisa-se do artifício para se manter penosamente o sentimento pessoal do mundo. Os artifícios do instrumento poético tornam a língua da poesia cada vez mais pessoal, afastando-a do mundo “civil”, mas afastando-a também do mundo “cósmico”. O “dicionário do universo” transforma-se em língua privada, em línguas individuais, afastadas das raízes tradicionais, línguas verdadeiramente “modernas”. Essa evolução acompanha, como se vê, a evolução do mundo moderno.

Que é que é moderno? O afastamento do universo é moderno. O afastamento do “mundo”, civil ou burguês, é antimoderno. Rimbaud, o enigmático, percorreu os dois caminhos, ao mesmo tempo. É, ao mesmo tempo, o poeta mais moderno e o poeta mais antimoderno.

Pela sua poesia, que já não conhece a “vida moderna” do mundo e que já não é compreendida por ela, ele é o poeta mais antimoderno. Pela sua vida, de individualista o mais radical, é o homem mais moderno. Enfim, queimou a sua poesia: a sua vida era mais forte do que a sua poesia. É a sua vida que mais importa na evolução da poesia.

A vida de Arthur Rimbaud é uma série de evasões. De que é que ele foge? Foge da sua poesia. Isto parece incompreensível aos burgueses incapazes de tomar a sério uma vagabundagem voluntária. Porque são incapazes de tomar a sério a poesia. Mas ninguém tomou jamais a poesia tanto a sério como Rimbaud, que a queimou e destruiu. Isto é, por sua vez, um escândalo para os poetas, incapazes de tomar a sério, como ele, a vida. Deste modo, Rimbaud é “um escândalo para os gentios e uma estupidez para os judeus”. Coloca-se do lado da poesia contra a vida, e do lado da vida contra a poesia. Abandonou a poesia ao perceber que ela é necessariamente um artifício. Rimbaud é um revoltado contra todos os artifícios. As suas cartas manifestam o niilista mais completo que jamais tenha existido, revoltado contra a família e contra a literatura, contra a fé e contra o Estado, contra a ciência e contra todo *bonheur établi*. O seu ocultismo, a sua submersão no sonho, que desfaz todas as coerências da razão e

todos os obstáculos da moralidade, representam caminhos para conseguir o poder mágico de destruir o mundo. Para falar com os teólogos: Rimbaud, revoltando-se contra a criação, revolta-se contra Aquele “per quem omnia facta sunt”,[123] contra o criador a que a fé cristã chama, tão profundamente, o “Verbo”. O sentido do mundo está atacado por essa rebelião luciférica.

Os românticos conheciam isto também, é verdade; mas era uma fraca *coquetterie*, um *flirt* com o Nada; e a forma estritamente disciplinada, arquitetônica, de Baudelaire, desmente o seu satanismo e trai o sentido hierárquico do seu catolicismo secreto. Rimbaud não é romântico nem baudelairiano; é conseqüente: se não há sentido no mundo, então a expressão verbal deste sentido, a língua, perdeu a sua razão de ser. À revolução contra o Verbo segue-se a revolução contra a Palavra. A revolução contra a língua é a mais radical das revoluções; então, já não há poesia; e a vida está vingada. Rimbaud lembra-me um aforismo diabólico de Franz Kafka: “Na luta entre ti e o mundo, apóia ao mundo; não se deve lesar a ninguém, nem sequer frustrar o mundo da sua vitória.” Rimbaud vivia este conselho. Tomou o partido do mundo, queimou a sua poesia. É o fim da poesia. O mundo volta ao silêncio.

Depois de Rimbaud, o grito está justificado: a poesia morreu. Sem dúvida, havia poetas incomparavelmente maiores do que ele, que não se realizou. Mas, após uma leitura de Rimbaud, todos parecem prosaicos. Lembra o verso de Corneille:

> Cette obscure clarté qui tombe des étoiles.[124]

A claridade escura de Rimbaud escurece todas as claridades. Lamartine parece um classicista enfadonho, Musset um *rimailleur*, Verlaine um gago, Hugo um ancião mítico. Só Baudelaire resiste.

Rimbaud não é um começo, mas um fim. A sua vida confere-lhe o direito de declarar *“la séance close”*.[125] Não há caminho para trás de Rimbaud. Após ele, há somente duas alternativas: a convenção eterna, o plágio convencional, a queixa da poesia sobre o mundo; ou a queixa do mundo sobre a poesia, o desespero metafísico da criação caída, a poesia da suprema consciência humana. Baudelaire é o padrão desta poesia. Eis porque a poesia de Baudelaire resiste: é a voz autorizada da humanidade presente e da sua condição eterna. Eis porque esta poesia autorizada persiste em vozes autorizadas: Manuel Bandeira é a voz autorizada da poesia brasileira, a qual conseguiu, com ele, o seu lugar na literatura universal.

A poesia baudelairiana, bandeiriana, salva a poesia. Abre-lhe o caminho que só foi possível depois de Rimbaud: o caminho às origens. Mas como a poesia nasce da comunhão entre a personalidade e o cosmos, a poesia moderna, pós-baudelairiana, pós-bandeiriana, ensaia

dois caminhos diferentes — o da poesia mais pessoal e o da poesia mais universal — na esperança de reencontrar o sentido: a Palavra e o Verbo.

Correspondem a esses dois caminhos duas correntes da poesia contemporânea. Abstraindo das “mensagens poéticas”, aliás indefiníveis, prefiro designar essas correntes, mais tecnicamente: o epigrama e a ode. A poesia “epigramática”, carregada de sentido, fechada e amarga, é a expressão mais densa da personalidade. Poder-se-iam inscrever-lhe as palavras de Santo Agostinho: “Noli foras ire; in interiore homine habitat veritas.”[126] A poesia “ódica”, abundante de coração, aberta e de simplicidade humana, é a expressão mais larga do sentimento cósmico. Poder-se-ia inscrever-lhe as palavras do apóstolo: “Si linguis hominum loquar, et angelorum, charitatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans, aut cymbalum tinniens.”[127] Há a verdade da Palavra naqueles epigramas, e há a caridade do Verbo nestas odes. Estabelecida a árvore genealógica da “poesia do mundo caído”, de Baudelaire a Bandeira, poderia estabelecer-se a árvore genealógica da poesia epigramática e da poesia ódica, da sua origem comum, no Rimbaud das *Illuminations* e do *Bâteau ivre*. Bem entendido, não se trata de “influências”. Manuel Bandeira, um dos poetas mais pessoais do mundo, não é um “Baudelaire brasileiro”; mas ele tem, isto sim, na poesia brasileira, a função de Baudelaire na poesia francesa. Do mesmo modo, não há influência visível, mas sim filiações invisíveis, “correntes sublunares” (em analogia com “subconsciente”), entre Rimbaud e os dois grandes poetas com que principiei: entre o Rimbaud epigramático da “verdade interior” e o Carlos Drummond de Andrade da “poesia incomunicável”; e entre o Rimbaud “ódico” da caridade cósmica e o Augusto Frederico Schmidt do *Sinto-me capaz de amar*.

É grande a tentação de estabelecer um panorama da poesia contemporânea sob o aspecto rimbaudiano. Jules Supervielle, Stephen Spender, Gottfried Benn, Jorge Guillén, Lionello Fiumi, Vladislav Chodassevitch, H. Marsman, duma parte; e de outra parte Pierre-Jean Jouve, Hugh Auden, Franz Werfel, Rafael Alberti, Giuseppe Ungaretti, Boris Pasternak, Jan Slauerhoff.

Há uma contradição, decerto, mas a identidade dialética também. O poeta, cujo “sentimento do mundo” chega ao dever de “anunciar o Fim do Mundo”, confessa também:

> Estou preso à vida...
> O presente é tão grande, não nos afastemos.[128]

E o poeta que cantou o “desejo de sol e de um tempo novo”, professa o:

> Seremos simples como a noite, a grande noite resinosa

e infinita.

O caminho desta dialética, que não pode ser pensada senão em poesia, é o caminho de *Une saison en enfer* até às *Illuminations:* o caminho que Rimbaud percorreu, e ao fim do qual achou o mágico poema que, agora, já não será misterioso:

Elle est retrouvée!
Quoi? l’éternité.
C’est la mer mêlée
Au soleil.
Mon âme éternelle,
Observe ton voeu
Malgré la nuit seule
Et le jour en feu.[129]

Há nesta poesia um fim e um começo. O espírito da fronteira nela está, da fronteira entre o dizível e o indizível; entre a vida e a morte. Só um atravessou essa fronteira, a fronteira do país donde não se volta: Arthur Rimbaud.

FRANZ KAFKA E O MUNDO INVISÍVEL

O MUNDO do contista Franz Kafka é uma casa burguesa, solidamente construída na aparência, com uma fachada um pouco descuidada. Entramos, e respiramos o ar das penúrias dolorosas, de quartos mal ventilados. Apodera-se de nós o sentimento do *déjà vu*, de já ter visto tudo isso. A escada range. O sótão é uma loja de recordações. Um canto guarda os brinquedos esquecidos. Recordações, recordações. Os mortos surgem. Os fantasmas que apavoravam a criança. Figuras de demônios. Um labirinto. Delírio. Fuga. Nenhuma saída. Voltamo-nos para o outro lado: aparece a face de Deus.

Franz Kafka não é um poeta religioso: não trata nunca de religião nas suas obras. Mas é um espírito profundamente angustiado; e o seu mundo é cheio de seres sobrenaturais, donde emana uma impressão inquietante, como o encontro com uma mitologia desconhecida, que aparecesse, de repente, na nossa vida quotidiana. Esta irrupção do sobrenatural no mundo não o salva: enche o homem de terrores desconhecidos. O *numen* de Kafka é um *numen tremendum*. A religião de Kafka não é a religião fácil dos bem-pensantes, a quem o seu Deus garante todas as ordens deste mundo; o Deus de Kafka faz estremecer os fundamentos do céu e da terra. “Minha fé é como uma guilhotina, assim leve e assim pesada.” É a ameaça mortal que antecede a esperança vital.

Esta é a religião daqueles que a psicologia religiosa de William James chama os “twice-born”, aqueles que nascem duas vezes, aqueles cuja fé irrompe das convulsões duma agonia: Agostinho, Martinho Lutero, Blaise Pascal, Soeren Kierkegaard.

Esses terrores e esses esplendores, Kafka os escondeu nos andrajos da vida quotidiana, pois “quem vir descoberta a face de Deus, morrerá”.

A pessoa e a vida de Franz Kafka acham-se também cobertas por um véu. Nasceu em 1883 em Praga, filho de família pequeno-burguesa, dessa nacionalidade incerta, germano-tcheco-judia, característica dos meios intelectuais dessa cidade. Desde a sua infância, o humanismo alemão desses meios é flanqueado pelo cabalismo judaico e pelo misticismo eslavo.

> ... Estou
> limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,

a leste pelo apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
(Murilo Mendes.)

A vida corre-lhe nos quadros da burocracia subalterna. Tísico, morre num sanatório de Viena, em 1924. No testamento ordena a destruição dos seus manuscritos, que o executor, Max Brod, editará arbitrariamente.

A sua obra se compõe: de aforismos, que se alongam às vezes em parábolas; de parábolas, que se estendem às vezes em contos; de contos, dos quais três se desenvolvem em romances, fragmentários, da mais alta concisão, e cujo assunto se poderia condensar em parábola ou aforismo. A língua é muito límpida, carregada de estranhas metáforas. Kafka descreve a vida quotidiana dos escritórios, dos cafés, das casas de família; mas esses lugares banais são cheios de potenciais demoníacos, contra os quais o homem luta desesperadamente. Esse misto de clareza e de mistério revela a fragilidade do nosso mundo, espreitado pela catástrofe. Acontecimentos simples revestem-se de uma tensão febril. A língua lúcida faz adivinhar um outro mundo. As personagens falam, comem, dormem, seguem os caminhos escuros e estreitos; mas são os caminhos do inferno e do paraíso, são os caminhos *"per realia ad realiora"*.[130]

O primeiro romance publicado depois da morte do autor foi *O processo*. O seu herói chama-se K., simplesmente K. Um dia, na rua, K. é subitamente preso. Explicam-lhe que fora instaurado contra ele um importante processo criminal; aconselham-no a confessar e, em seguida, soltam-no afim de que possa prosseguir na sua defesa. A prisão não passava de uma provocação por parte daquele estranho tribunal: o próprio K. tem de criar pelas suas atitudes as razões da sua absolvição ou condenação. E cria o delito mortal, prevalecendo-se obstinadamente da sua inocência. Faz tudo o que se pode fazer: contrata um advogado e um médico, corrompe o carcereiro e o escrivão. Nenhum destes compreende melhor o processo do que K., mas todos estão convencidos da justiça e da onipotência do tribunal; aconselham-no a confessar um crime que K. não conhece e não quer conhecer. De maneira misteriosa, todos são empregados do tribunal, assim como nós outros executamos, sem o saber e sem o querer, os desígnios da Providência. Pelas suas atividades, K. não faz mais que jogar o processo contra si mesmo. Obstina-se. Pelas suas providências apressa a catástrofe que será a sua condenação e execução. O delito desconhecido está vingado.

O processo é um apólogo e uma apologia, ao mesmo tempo. Sob o véu da alegoria, Kafka instrui uma acusação contra a justiça do tribunal divino. O delito desconhecido é o pecado original. A prisão é o signo da predestinação. E o que K. evita pelas suas falsas atividades é a graça. Há nesse romance uma lembrança incerta de certas palavras

do Senhor: “Muitos serão os chamados, mas poucos os eleitos”, e “Aquele que quiser salvar sua vida, a perderá”. Mas as palavras evangélicas perdem-se neste mundo de provação e desespero, onde a todo momento o tribunal está presente e a força armada. “É somente a noção que temos do tempo” — diz Kafka — “que nos faz datar o juízo final; na verdade é uma corte marcial cuja audiência está aberta todos os nossos dias.” Mas o céu negro se iluminará, um dia, sobre estas cenas de horror. No seu diário Kafka copiou as palavras de Lutero: “Deus não é inimigo dos pecadores, mas somente dos descrentes que não reconhecem os próprios pecados nem procuram o apoio de Cristo, mas que procuram, temerariamente, a purificação em si mesmos.”

Em torno deste romance, alguns contos explicam a situação metafísica do homem. *A colônia penitenciária* é uma como espécie de continuação de *O processo*. Nesta colônia, uma terrível máquina de precisão grava no corpo dos forçados, por meio de agulhas incandescentes, os nomes dos delitos, que são desconhecidos dos próprios condenados. A tortura pela qual a sua culpa lhes será revelada é a única esperança, pois saber o nome do delito é a condição preliminar para saber justificar-se.

Em *A transformação*[131], um jovem é subitamente transformado num horrível inseto que os seus próprios parentes querem matar. O homem, submergido pela vida banal de todos os dias, não é mais a imagem de Deus; não se pode deter essa queda onde se desejaria, em alguma etapa propícia; e a queda torna-se radical até se perder o direito de existir.

A transformação tornou-se definitiva nesta pequena obra-prima chamada *A preocupação do Pai Celeste*[132]. É objeto da inquietação do Pai misericordioso uma bobina, destituída de fios; coisa absolutamente inútil, sem nenhuma significação, mas que não descansa nunca, que sobe e desce incessantemente a escada, até o último dia. — “Como te chamas?” — “Odradek”; palavra eslava, de origem incerta, que significa “apóstata”.

Em todas essas parábolas, como em *O processo*, o homem é a vítima passiva da perseguição celeste, lembrando *Hound of heaven*, de Francis Thompson. Mas Kafka não condena a atividade: “Há dois pecados cardeais donde se poderiam deduzir todos os outros: a impaciência e a preguiça. Por causa da impaciência foram expulsos do paraíso; por causa da preguiça lá não podem voltar.” O que Kafka deseja excluir é a falsa direção das nossas atividades, no sentido da segurança neste mundo. No conto *A toca de texugo*[133], o animal, temendo a perseguição dos cães, decide alargar e fortificar o seu edifício subterrâneo. Cava buracos sobre buracos, corredores sobre corredores, até que afinal esquece a única saída. Então o animal agacha-se no seu canto, aprisionado e sem saída, e espera,

indefinidamente, numa estranha solidão, atento aos ruídos funestos do mundo exterior, ou ao silêncio, ainda mais terrível.

A falsa direção das atividades humanas é o assunto da obra-prima de Kafka: o romance inacabado *O castelo*.

Ainda aqui o herói chama-se K., simplesmente K. O seu adversário não é, desta vez, o tribunal, mas o Castelo, o lugar onde a graça está concentrada. Ao pé desse Castelo há uma aldeia, onde os camponeses, crentes humildemente submissos, executam as suas tarefas diárias. K. também desejaria ser camponês nessa aldeia. É preciso frisar: ele o quer, ele o exige mesmo. Desejaria obrigar o Castelo a conceder-lhe o direito de permanência na aldeia. Quer forçar esta comunhão dos fiéis, sem ter obtido a graça.

Numa fria tarde de inverno, K. chega, contando com a piedade, que não fará voltar o peregrino. Com efeito, o hospedeiro acolhe-o. K. é modesto; quer somente achar um emprego de diarista. Sim, há sempre possibilidades. Nesse ínterim o filho do castelão aparece para expulsá-lo. K. desesperadamente recorre à mentira: "O Castelo contratou-me como nivelador." Resolvem telefonar para o Castelo. E o Castelo responde de maneira surpreendente ("K. estremeceu um pouco"): "Sim, K. é o nivelador contratado." É o primeiro dom voluntário da graça: mas contém uma punição. Pois o Castelo acrescenta: "K. tem, portanto, permissão para ficar; mas o seu contrato foi um lamentável engano, aqui não temos trabalho para um nivelador. K. tem permissão para ficar, mas não para trabalhar."

Deste modo, K. encontra-se impossibilitado de verificar o contrato surripiado, justificar sua presença na aldeia. Sua vida será vazia, destituída de qualquer sentido, como a nossa vida quotidiana sem a vocação interior. K. não está contente. Não quer ser tolerado. Quer o direito de permanecer, o direito. Quer extorquir a graça. Recorre a meios impuros, perde-se em mentiras e subterfúgios. Tudo em vão. Esgotado, enfim, cai gravemente doente. Espera a morte.

Eis-nos nas últimas linhas do fragmento. Uma anotação explica-nos o fim: "Quando K. está à morte, chega a decisão definitiva do Castelo: K. não tem nenhum direito de permanecer na aldeia; mas considerando-se certas circunstâncias acessórias, ser-lhe-á permitido que aí permaneça até a morte."

Em *O processo*, o Céu instaura processo contra o homem. Em *O castelo*, o homem instaura processo contra o Céu. É o cúmulo da temeridade titânica. "Uns negam a miséria evocando o sol; outros negam o sol evocando a miséria." O homem, em Kafka, não vê na sua miséria a conseqüência da sua condição humana. Revolta-se. Acusa Deus, como Ivan Karamazov. A face de Deus, em sua obra, adquire traços blasfêmicos[134].

Em toda parte, no mundo desse Deus, há tribunais e forcas. Não

parece que esse Deus queira a redenção do homem. “O verdadeiro caminho desdobra-se sobre uma corda, lançada muito perto do chão; parece ser destinada mais a fazer tropeçar que a ser transposta.” Às vezes Kafka atinge uma inversão diabólica: “Leopardos forçavam o templo e esvaziavam os vasos sagrados. Isto se repetia freqüentemente. Até que conseguiram calcular a hora em que chegavam e faziam do incidente uma parte do cerimonial.”[135] Tais blasfêmias lembram a zoolatria dos egípcios ou o Demiurgo mau dos gnósticos. Mas um outro aforismo diz: “O nosso mundo não é mais do que um mau-humor de Deus. Há esperança, muita esperança, mas não para nós homens.” Este “não para nós homens” equivale a uma grande confissão, que restabelece a ordem dos valores. “Todas essas parábolas dizem somente que o incompreensível é incompreensível.” Na aparência dessas parábolas Deus não tem razão; mas esta falta de razão significa somente uma incapacidade do homem em face do mandamento de Deus. Na aparência dessas parábolas, Deus se cala; mas isto significa somente que o mundo não o está escutando. Há, portanto, esperança, muita esperança. No fim de *O castelo*, a graça aparece. Fato simbólico: Kafka não estava destinado a escrever esse fim.

Franz Kafka, segundo uma frase de Kierkegaard, “aspirava a uma imortalidade mais alta que a da glória”. Kafka desejava que a sua obra morresse com ele para servir de testemunha em seu favor, perante o tribunal de Deus. A despeito dele, o seu dia chegará, se já não chegou.

À propagação dessa obra opõem-se obstáculos do destino. A sua publicação póstuma não encontrou nem leitores nem críticos. Dez anos depois da sua morte, um André Gide, um Charles Du Bos, deploram a inacessibilidade das obras, a inexistência de traduções. Uma casa editora de Praga promete a publicação das obras completas, a *Nouvelle revue française* traduz alguns contos. A edição de Praga é interrompida pela derrota do Estado tcheco. A tradução integral, prometida na França, talvez nunca apareça.[136] A despeito de tudo, o seu dia chegará, se já não chegou.

Todos esses obstáculos aprofundam mais a virtude desse pensamento, em vez de sufocá-lo. Existe uma herança que se deve conservar. À reflexão sobre o lugar de Kafka na literatura universal é o primeiro dever.

Feita a abstração de alguns pontos de contato com Heinrich von Kleist, o Kleist do ensaio *Sobre o teatro de bonecas*, e com E. T. A. Hoffmann, a presença de Kafka na literatura alemã é simplesmente ocasional. O seu lugar está na literatura européia de após-guerra.

O simbolismo de Kafka perturba o mundo, pela estranha transposição dos acentos, pela desvalorização dos fatos tradicionais,

pela revelação de um mundo mais real atrás do mundo real dos bem-pensantes: *"per realia ad realiora"*. Eis o lema de Anton Tchékhov, a quem Kafka deve a técnica do conto. Mas um traço significativo distingue Kafka radicalmente deste grande contista pessimista do *fin de siècle:* a noção do tempo. Os homens de Tchékhov vivem no seu tempo, no tempo do seu mundo. Mas o tempo, em Kafka, é um fato extramundano. Não é o tempo psicológico de Proust. É antes um tempo religioso: o caminho da aldeia ao castelo, "dois quilômetros mais ou menos", leva séculos, eônios[137], para ser percorrido; não se pode dizer a respeito de nenhuma obra de Kafka em que século decorre a ação dela. A era dos deuses e a vida quotidiana dos nossos dias se confundem. Não existe tempo, há unicamente uma data: a da irrupção do divino no mundo, acontecimento que se repete todos os dias, todas as horas.

Esta ausência do tempo humano destrói a estrutura normal do mundo e isola os homens em desertos de eternidade glacial, tornando-os comparáveis às personagens plásticas de um De Chirico, aos cantos "homófonos" de um Stravinsky, aos anjos de um Rilke. A psicologia desses homens é uma psicologia de monstros revoltados, como nos romances fantásticos de Julien Green. A sua vida quotidiana é destituída de sentido, como nos contos de um Bontempelli. E a sua vida real se passa na atmosfera mágica dos romances de Marcel Jouhandeau. Enfim, este mundo acha a sua expressão final nos poemas apocalípticos dum Pierre Jean Jouve que precedem a catástrofe. O dia de Kafka chegou.

Todas essas comparações só têm como fim estabelecer mais solidamente as oposições. A corrente literária de após-guerra acha-se diante de um montão de ruínas. O mundo é um cadáver que se decompõe porque o espírito abandonou o corpo. A literatura e o pensamento modernos tentaram contentar-se somente com os destroços, olhando-os primeiro como brinquedos de uma nova infância, e em seguida como pedras para a construção do futuro; eram as etapas do primitivismo e do construtivismo. Mas se reconhecerá o verdadeiro estado de coisas e um profundo desespero prevalecerá. Este desespero se conformará ou não se conformará: ele afirma e confirma a decomposição do mundo por meio de uma nova psicologia, ou se insurge contra essa decomposição pelas expressões de um pessimismo cínico. São estas as posições do romance e da poesia modernos.

O que é comum a todas essas correntes é o relativismo, que já não admite a integridade do mundo, exceto a daqueles, não raros, que mergulham na fé tradicional. A atitude de Franz Kafka é muito diferente. Não se contenta com os destroços, como os "fragmentistas" italianos; não se conforma nem decompõe. Não é nem tradicional nem relativista. Entre dois mundos e entre duas épocas, coloca-se em

caminho; está a caminho de Damasco.

Esta atitude o situa no meio de duas grandes correntes dos nossos tempos: uma na França, os novos estudos pascalianos que giram em torno do problema da graça e inspiram até o André Gide de *L'École des femmes*[138]; a outra na Alemanha, a "Teologia Dialética" de Karl Barth e de Emil Brunner, que gira em torno do abismo dialético, a incomensurabilidade entre Deus e o mundo, e faz ressuscitar a obra esquecida de Soeren Kierkegaard.

No abismo entre o Deus soberano dos dialéticos e o homem falido de Pascal, Kafka procura o lugar da graça. É Pascal quem define a situação. No artigo XV das *Pensées* enumera as quatro possibilidades do homem. Primeiro, o homem conhece a Deus, mas não conhece a sua própria miséria; é o caso do farisaísmo orgulhoso. Segundo, o homem conhece a sua miséria, mas não conhece a Deus; é o desespero ateístico. Terceiro, o homem conhece a Deus e a sua própria miséria, mas não a graça; é a angústia. Quarto, o homem reconhece em Jesus Cristo seu Deus, sua miséria e sua graça.

A posição de Kafka é a terceira. É a posição do judaísmo perante o seu Messias encarnado. Mas é também a posição atual do mundo apóstata, que renuncia à graça e se declara pagão, cheio de orgulho e de angústia. Não se é mais pagão depois de Jesus Cristo: a velha inocência desapareceu; ou procuramo-Lo, ou renegamo-Lo. Em vão "a angústia da lei" maltrata o rabino Saul antes de ter ele visto a luz do mundo. Uma fé vem nascer no caos de uma alma em desespero. "Como cumprir a vontade de Deus? Teme-se que essa lei não seja mais do que uma tentação. E se o seu cumprimento não representar nada perante Deus?" É um aforismo de Kafka. Mas o apóstolo Paulo poderia ter dito isso. É a confissão de um homem no caminho de Damasco.

O caminho de Damasco é a única saída desta prisão que é o nosso mundo envenenado. Todos os outros caminhos são subterfúgios inúteis, tergiversações que nos abismam cada vez mais, sem a possibilidade de uma libertação. Sem a graça não se escapa deste mundo. Todas as seguranças exteriores são vãs. Em vão nos entrincheiramos nas linhas Maginot da nossa "toca de texugo". Enfim, somos os prisioneiros das nossas próprias prisões, para assistir, impotentes, à nossa derrota decisiva. Só o caminho misterioso de Damasco é que liberta dos terrores exteriores, para preparar "o segundo nascimento": é o caminho do apocalipse do mundo para a escatologia da alma.

A obra de Franz Kafka é um indicador na direção desse caminho. Nela se lê o seu aforismo, cheio de aflição e de esperança: "Quem procurar, não encontrará; quem não procurar, será encontrado." E uma voz lhe responde, através de Pascal: "Console-toi, tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais trouvé."[139]

UM ENIGMA SHAKESPEARIANO

Exercício de literatura comparada

CENSURA-SE muitas vezes à jovem ciência da literatura comparada o valor puramente histórico e pouco interpretativo dos seus estudos. O método do grande crítico e maior poeta inglês, T. S. Eliot, escapa a estas censuras: “Método maravilhoso que encara, em conjunto, toda a literatura universal, e que compara as obras de diversos povos em diversas épocas, sem consideração de pretendidas relações históricas, para tirar conclusões gerais” (Edmund Wilson). Devemos a este método a redescoberta das poesias barrocas espanhola e inglesa. Eliot é inimitável. Contudo, pode-se imaginar um método análogo, aplicado para resolver certos problemas de crítica, para explicar a profunda emoção que emana de certas obras, em aparência menos bem sucedidas. Obras que fazem pressentir a presença escondida, oculta, duma força misteriosa atrás da superfície, como os contos de Franz Kafka; ou como aquela comédia *Measure for measure* (“Medida por medida”), de Shakespeare: um enredo, banal ou esquisito segundo o ponto de vista, escondendo uma *arrière-pensée* metafísica, explicável só pela comparação, sem consideração de relações históricas, com obras com as quais nunca foi comparada.

Quase nunca Shakespeare inventava os argumentos das suas peças. Contentava-se em dramatizar contos ou então retocar velhas peças, com ligeiras modificações. Num conto medíocre do escritor George Whetstone achou assunto para transfigurá-lo no mundo completo, maravilhoso, enigmático, de *Medida por medida*.

O Duque de Viena, reconhecendo que, sob o seu reino indulgente, as leis caíam em desuso e se aproximava a anarquia moral, resolve abandonar por algum tempo o país e confiar o governo ao seu conselheiro Ângelo, homem conceituado pela austeridade e inflexibilidade. Porém, ao mesmo tempo, o Duque dispôs-se a voltar clandestinamente a Viena, disfarçado num simples monge, frei Ludovico, para observar a conduta de Ângelo. Ângelo é um puritano. Indignado com os excessos de imoralidade que davam à cidade uma atmosfera pesada, e estando de posse de plenos poderes, renova uma velha lei que proibia, sob pena de morte, todas as ligações ilegítimas. A cidade, cheia de devassos, de alcoviteiros, de casas de tolerância, fica a princípio aterrada. Mas logo depois todos se acalmaram, habituados como estavam às leis que não eram cumpridas. A vida

alegre continua, e o irônico Lúcio, que acompanha a ação com raciocínios maliciosos, faz toda a cidade rir das determinações do casto Ângelo. Mas Ângelo não deixará que ninguém se ria, pois cumpre o prometido. E a sua primeira vítima é um jovem fidalgo, Cláudio, que seduzira, antes do casamento, a própria noiva, sendo condenado à morte pelas mãos do carrasco. O terror paralisa a cidade. Cláudio treme, em transes mortais. Frei Ludovico oferece-lhe o consolo da religião, dizendo-lhe que a nossa vida é um sonho confuso e a morte uma libertação. Tudo debalde, porém. Em pleno desespero, Cláudio implora a sua irmã Isabel a clemência de Ângelo. Entre todas as deliciosas figuras femininas shakespearianas, Isabel é a mais admirável. Sua alma é uma encarnação de pura poesia. Ela está resolvida a entrar num convento e dentro de pouco tempo deverá conquistar o céu. Desde já evita o mundo. Mas o desespero do irmão a comoveu, embora lhe condenasse a depravação. Isabel vai ao palácio do governador. Eloqüentemente, lembra a Ângelo que o perdão é a justiça suprema; sem o perdão a lei do Estado abateria o homem e a sua fraqueza. Para Isabel, como para sua irmã, Pórcia, no *Mercador de Veneza*, "o perdão é um atributo de Deus", e a futura religiosa arrisca mesmo a leve alusão teológica de que "o perdão é a virtude do homem, regenerado pela graça divina". Ângelo fica sensibilizado e confuso ante a eloqüência da jovem — e ante a sua beleza. Num só momento funesto toda a orgulhosa virtude do puritano se desmorona! Perdoará a Cláudio — se Isabel se render! Apesar de todas as conjurações desesperadas de Cláudio, cujo desespero não recua diante da infâmia, Isabel guardará a sua pureza — e sacrificará o irmão. Um ar abafado de tempestade, um ar dostoievskiano, pesa sobre a cena na prisão noturna à espera da alvorada da execução. "Mas" — diz Frei Ludovico, o Duque disfarçado, ao carcereiro — "vede a estrela da manhã; não vos admireis demasiadamente de como tudo isto se encadeia; todas as dificuldades se tornam leves quando são reconhecidas." O nó da tragédia parecia inextricável, mas o Duque já tinha imaginado um plano engenhoso que afugentaria os fantasmas noturnos.

Em lugar de Isabel, levaram, a fim de satisfazer os desejos de Ângelo, a sua própria noiva Mariana, que ele já tinha abandonado, alegando falsos escrúpulos morais. No outro dia, Ângelo falta com a palavra: para apagar os traços do seu crime, ordena a execução imediata de Cláudio. Um simples monge, frei Ludovico, ousa levantar-se contra as mais altas autoridades. Os sargentos agarram-no e o difamador Lúcio arranca-lhe o capuz — e todos reconhecem o Duque. "Medida por medida" — são as terríveis palavras que ele lança ao pérfido governador. Ângelo ajoelha-se e espera a morte. Mas chegou o dia do perdão, daquela graça que Isabel proclamara como a única

salvação do Estado corrompido. À exceção do malicioso Lúcio, que deverá expiar as suas insolências, todos são logo perdoados. E Isabel não entrará para o convento. Ao lado do Duque ela reinará sobre Viena, velando como um verdadeiro anjo a cidade que já não se perderá.

Medida por medida é uma tragédia política. Assistimos à educação de três homens para a verdadeira vida pública: Ângelo saberá quanto é profunda a fragilidade humana e a injustiça das leis inflexíveis; Isabel saberá que a sua virtude se torna mais necessária no mundo que no convento; o Duque aprenderá que, em vez de indulgência e contemplação, é necessário atividade e clemência. Assunto desta educação humana é o Estado. *Medida por medida* é uma tragédia política: o problema é o abuso do poder, a maior tentação dos poderosos; o problema da responsabilidade que a força impõe aos governos, verdadeiras vítimas dos seus plenos poderes. Este problema é representado na peça por um eterno conflito da vida pública, o choque inevitável entre a ordem jurídica do Estado e a ordem vital da sexualidade. O símbolo dramático deste choque é uma lei impossível, inaplicável, mesmo no Estado de um déspota oriental, lei que nunca houve e que nunca haverá. Uma lei impossível! Verdadeiramente, não estamos, em *Medida por medida*, num mundo de realidades. Em toda a peça há uma atmosfera irreal, feérica; a boa fada é o Duque disfarçado, reconhecível somente por nós, os espectadores, e por cuja presença nós sabemos a todo momento “como tudo isso se encadeia, e todas as dificuldades se tornam leves quando são reconhecidas”.

Essa atmosfera de irrealidade é um grave erro contra a veracidade dramática. Mas Shakespeare assim o quis. Pouco modificou a ação de sua fonte, o conto de Whetstone, mas as raras modificações indicam uma direção certa: Ângelo, governador da província, segundo Whetstone, é transformado em lugar-tenente, instalado por tempo determinado, e esta limitação temporária do seu poder nos faz levar a ação ainda menos a sério. No conto de Whetstone, Isabel entrega-se realmente a Ângelo; em Shakespeare, que inventou uma noiva de Ângelo, ela é salva por uma intriga engenhosa, impossível na realidade, e engenhosa demais para uma tragédia. Mas será *Medida por medida* uma tragédia? Eis a modificação mais profunda do argumento, e que nos propõe o enigma desta peça: *Medida por medida* é uma comédia! O hábito de Shakespeare de misturar as cenas trágicas com as cômicas aí é quase insuportável. Toda a peça está cheia de repugnantes cenas de bordel; um espesso nevoeiro de sensualismo animal e sujo que faz suster a respiração aos espectadores. A intriga pela qual a pureza de Isabel é salva dá a impressão de uma farsa obscena. O fim da peça, no qual todos os vícios e crimes são perdoados e somente o inofensivo Lúcio é castigado, este fim é uma

sátira gritante contra o título *Medida por medida*. Devemos rir, devemos chorar? A impressão final é altamente desagradável. Por isso, a peça é raramente representada. A maior parte dos críticos estão de acordo: uma obra-prima falhada.

Diante de uma peça de Shakespeare, somente o espectador ou o crítico podem fracassar. Talvez não tenhamos compreendido porque o poeta encerrou uma tragédia numa comédia. Experimentemos separar os elementos, comparando-os a obras do mesmo gênero, onde o mesmo assunto aparece em pura tragédia ou em pura comédia. Este método comparativo nos abrirá talvez o pensamento secreto do mais incompreendido dos poetas.

A comédia é *O revisor* [140], de Nicolai Gógol. A cena se passa sob o reino do tzar Nicolau I, chefe despótico de uma burocracia totalmente corrompida; e numa pequena cidade do interior da Rússia, a centenas de milhas da capital. O prefeito julga-se praticamente independente. "Que nos importa" — diz ele — "a Europa ou a opinião pública? Da nossa cidade a Moscou a diligência leva quinze dias, e depois ainda estaremos muito longe da Europa!" Isto enquanto o "revisor", o temível inspetor do tzar, não aparece. Tudo está em ordem: o prefeito só tem a velar para que "nenhum funcionário roube acima dos seus direitos legítimos". Um dia, porém, o revisor aparece. Na verdade, é o jovem velhaco Chlestakov, que, crivado de dívidas, fugiu para a província e se vê acolhido, com surpresa sua, com as maiores honras. Chlestakov reconhece, no mesmo instante, a situação, e tira partido das aflições dos burocratas culpados para satisfazer a sua fome, conseguir refeições cuidadas e aventuras fáceis. Oferecem-lhe banquetes, jovens belas, e dinheiro, sempre dinheiro. Chega a estabelecer uma tarifa fixa, segundo a classe dos funcionários, que pagam gemendo. Cada dia, Chlestakov torna-se mais insolente, chega até a arrancar ao prefeito um suspiro: "Ah! Se eu só soubesse exatamente os poderes de que ele está munido!" Logo saberá. Chlestakov compreende quanto o seu posto é temporário; por isso, faz o que pode, e um belo dia desaparece, deixando uma carta onde tudo fica explicado. Os burocratas da cidade formam em volta do prefeito um grupo estupefacto, quando de repente, em grande uniforme, fazendo tinir o sabre, aparece o revisor, o verdadeiro revisor do tzar, para fazer a grande revisão e julgar severamente: medida por medida.

A tragédia é o *Príncipe Frederico de Homburgo*, de Heinrich von Kleist. O verdadeiro herói da peça é o Grande Eleitor Frederico Guilherme de Brandeburgo, o fundador do poder prussiano. O príncipe de Homburgo é general do seu exército e noivo de sua sobrinha Natália. Na batalha decisiva contra os suecos, batalha que tornará a Prússia uma grande potência, a vitória estava duvidosa, mas o príncipe alcança-a com um ataque pelo flanco, justamente o que

havia sido formalmente proibido pelo Eleitor. Por isso, o príncipe é culpado de insubordinação e, de acordo com as leis marciais prussianas, deverá morrer. O Grande Eleitor é o primeiro servidor do seu Estado. Sabe que a existência do Estado depende da inflexibilidade e da imparcialidade da lei. Confirma, então, a sentença da corte marcial. Daí por diante a tragédia, que se vinha desenrolando com uma grandiosidade romana, toma novo rumo. O príncipe, que desafia a morte em inúmeras batalhas, começa a tremer lamentavelmente, como o seu primo shakespeariano Cláudio. Suplica a sua noiva que procure enternecer o terrível soberano e dele obter o perdão: em vão. Em vão os oficiais do mais leal dos exércitos revoltam-se e ameaçam o Eleitor de uma revolução a fim de salvar o amado general. É preciso que fique de pé a justiça. A lei é a lei. Mas o perdão é o perdão. O coração do soberano está com os oficiais. Ele sabe que o príncipe está inocente, mesmo no sentido mais estrito da lei: Homburgo sofre de ataques de sonambulismo e em tal confusão não ouviu a proibição do ataque, e deu a ordem fatal, porém muito feliz. Todavia o destino do Estado não deve depender de uma intuição, se bem que as conseqüências tenham sido felizes. É preciso consciência clara, e para educar o príncipe no cumprimento consciente dos seus deveres o Eleitor deixa subsistir-lhe até o último momento a angústia ante a sentença de morte, embora o perdão já esteja assinado. Enfim o soberano e o seu exército se encontram novamente e juntos gritam: — “Abaixo os inimigos de Brandeburgo!”; grito que acompanhará este exército numa série interminável de vitórias.

O revisor é a mais brilhante comédia social que existe, uma comédia desesperada. O *Príncipe Frederico de Homburgo* é uma grande tragédia política, sem o trágico. Entretanto, são duas grandes obras falhadas, porque os autores queriam escrever obras inteiramente diferentes das que escreveram. O problema dessas criações é de profunda existencialidade. As aparências políticas das duas peças assentam em fundamentos religiosos; a representação dramática provém do interior das almas profundamente angustiadas dos seus autores. Do homem Shakespeare não sabemos quase nada. Mas conhecemos Gógol e Kleist, de perto, por estudos de Simon Frank e de Friedrich Braig. Atrás da comédia social do russo e do drama político do prussiano há uma grande inquietação religiosa e duas tragédias humanas.

Gógol amou e odiou a Rússia, ao mesmo tempo. Como Dostoiévski, ele era um fanático da Igreja ortodoxa e do tzar autocrata. Incapaz, porém, de iludir-se, via na Rússia a realidade infernal. O seu romance humorístico *Almas mortas* é a epopéia dantesca da Rússia tzarista. O herói da comédia *O revisor* é o príncipe do inferno, o Anticristo. O mundo oriental pensa por parábolas, e *O*

revisor é um apólogo, quadro simbólico da humanidade que acredita em Deus, tão infinitamente longe — "a quinze dias de diligência, Moscou" — e se acha com o direito de classificar os vícios segundo as ordens burocráticas — "nenhum acima dos seus direitos legítimos" ao pecado. Este mundo está bastante cego para não tomar o falso revisor pelo verdadeiro, o Anticristo pelo Cristo. O elemento trágico da comédia é representado pelo problema do abuso do poder, o problema da *Medida por medida*. Somente Gógol, como o seu prefeito, não sabia "os poderes de que ele está munido". Não sabiam qual o poder que o verdadeiro revisor havia concedido, talvez, ao falso; e talvez fosse o próprio revisor do próprio tzar também um falso revisor, em relação ao verdadeiro revisor celeste. É o ponto em que a religião e a política, no sentido mais alto da palavra, vêm a chocar-se. Gógol não sabia, mas queria saber, que quantidade de injustiças e de crimes é permitida a um mundo que se chama, a si próprio, de cristão. Na aparência, *O revisor* fracassou por esta dúvida: a tragédia da humanidade desapareceu atrás da comédia burocrática. Na verdade, a tragédia demoníaca é sempre cômica. Em *O revisor* trata-se de pequenos funcionários, é verdade. Mas aos monges da Tebaida, que eram entendidos nisso, os demônios apareciam como nuvens de insetos, e Gógol é o maior demonólogo da literatura universal. O seu *O revisor*, concebido como tragédia, é uma pura comédia, porque o diabo lhe aparecia sempre como uma personagem cômica; enfim o ar em que o poeta vivia se apresentava tão cheio de pequenos demônios que ele não podia mais respirar. "Cidadãos" — escrevia ele em 1846 — "tenho medo! Desses insetos nascem monstros gigantescos, que nos devorarão." O fim foi a loucura religiosa e a morte voluntária.

O *Príncipe Frederico de Homburgo* foi escrito quando a Prússia, humilhada, se curvava perante Napoleão. Kleist via a única salvação do seu país num homem de Estado verdadeiramente cristão, e imaginou como tal o seu Grande Eleitor. Mas a salvação é impossível sem a violência, e Kleist, cristão sem o saber, que conhecia toda a fragilidade da natureza humana, era incapaz de criar um verdadeiro herói que fosse ao mesmo tempo um verdadeiro cristão. Eis porque ele criou um supercristão. Elevou os poderes do Grande Eleitor até torná-lo um semideus. Kleist estava possuído do problema dos "plenos poderes", do problema de *Medida por medida*. Vacilava entre o grito de vingança sem escrúpulos da *Batalha de Armínio* ("Matai-os, o julgamento da história não vos pede justificativa") e a intriga torturante da sua comédia *A bilha quebrada*, na qual um juiz culpado tem de julgar o seu próprio crime. É o ponto em que a religião e a política se chocam, e no sentido mais alto da palavra: Kleist, espírito cristão sem o saber, queria evocar na política, e representar na cena, homens independentes, livres, heróis trágicos, enquanto sabia os

homens fracos, frágeis, presos às confusões dos seus subconscientes; eis porque o sonambulismo o interessava fortemente e a "purificação das consciências" o ocupava; eis porque o espetáculo da mais perfeita inconsciência o perseguia, o espetáculo das *marionnettes*, auge do cômico, na sua opinião. Para evitar a comédia, a todo custo, ele queria criar a tragédia pura, mas a estragava pela fraqueza tão humana do seu príncipe, que tremia em face da morte. Daí estar excluída a tragédia pura. A intriga artificial do sonambulismo, a falsa bondade do Eleitor já não salvam a peça, comédia disfarçada em tragédia, mas cuja luz poética é bastante forte para esclarecer o suicídio do seu autor.

Medida por medida, *O revisor*, *O Príncipe de Homburgo* são três tragédias políticas, "políticas" no sentido de Kierkegaard: a força supranatural irrompe para o mundo, humilhando-o até à comicidade. *O revisor* e o *Príncipe de Homburgo*, comédias involuntárias, colocam-nos perante o problema da possibilidade de um teatro cristão, onde o *happy end* da *Vida es sueño*, de Calderón, se levanta como advertência. A consciência de uma Providência, que vela sobre os nossos destinos, parece excluir o trágico. *O revisor* e o *Príncipe de Homburgo* resultam em comédias involuntárias, porque concebidos no espírito dum teatro cristão, que, desde Kierkegaard, sabemos impossível. O trágico cristão só pode aparecer, na terra, em vestes altamente cômicas, e Shakespeare podia conceber *Medida por medida* como comédia, porque Deus está ausente do seu teatro acristão. A grandeza do trágico cristão aparece logo quando a face de Deus é coberta, quer dizer, nas obras cristãs de poetas não-cristãos, com a divindade anônima, como nos romances de Franz Kafka: a divindade escondida nos bastidores de um mundo sem Deus. E neste sentido Shakespeare é um poeta sem Deus.

Não sabemos quase nada do homem Shakespeare, e eu não pretendo meter-me em discussões sobre a sua verdadeira religião e o seu pretenso catolicismo, discussões que atingem muitas vezes o ridículo. O que sabemos é que o poeta do *Rei Lear* é o maior pessimista da literatura universal. O pessimista é um homem sem esperança, mesmo em Deus. Na obra de Shakespeare, Deus está ausente. O homem shakespeariano é um joguete dos deuses que nos matam como moscas para passar o tempo. Nossa vida não é mais do que um sonho cercado de um profundo sono; *"ripeness is all"*, sabe o rei Lear, a maturidade pela morte, a única saída, a única. O homem de Shakespeare está só no mundo, entregue à sua vontade e à sua fatalidade. Deus está ausente.

A única exceção, nesta obra imensa, é *Medida por medida*. Dizem que a terrível fragilidade de todos os homens, nesta comédia sombria, está maravilhosamente tranqüilizada pela presença animadora do Duque disfarçado. A peça é dedicada a todos nós. Não é

somente a tragédia do Estado, da lei e do perdão do qual nossa vida material depende. É a tragédia do homem cujo "poder" neste mundo é temporário como o poder de Ângelo. Traço profundo, pelo qual Shakespeare modificou o assunto para elevá-lo do político ao humano. Com este naturalismo intrépido, que é a prerrogativa do maior dos poetas, Shakespeare fixou esta tragédia humana no ponto onde nos achamos, nós outros homens, os mais fracos e os mais falíveis: na sexualidade, que nos liga profundamente à natureza, verdadeira antítese do Estado, que é inteiramente artifício humano. O conflito dessas duas forças em *Medida por medida* é apresentado no costume desenfreado e turbulento da Renascença. Deus parece ausente. Mas está, na verdade, mais presente que o pretenso diabo da comédia de Gógol ou o pretenso deus da tragédia de Kleist. A vida aí está tão integralmente representada que a plenitude do trágico e do cômico nos sufoca, e nós não sabemos mais se devemos rir ou chorar, já que vivemos, nós mesmos, esse drama, em que todos os homens fracassaram. E nós, espectadores, nós fracassamos com eles. *Medida por medida* nos desagrada porque ultrapassa a nossa medida. A peça tem um único verdadeiro espectador: o Duque.

Quem é o Duque? Hazlitt, o maior intérprete shakespeariano, chamou-lhe "uma personagem verdadeiramente misteriosa de teatro", [141] e dizia-o no sentido depreciativo para caracterizar o artifício teatral das intrigas do Duque. Mas "todas as dificuldades se tornam leves quando são reconhecidas". É preciso reconhecer que o Duque, com o artifício das suas intrigas, ultrapassa toda a veracidade humana; mas também é graças a ele que se salva a verdade humana da peça. É este artifício sobre-humano que salva os homens de *Medida por medida* do círculo de ferro em que Shakespeare os aprisionou, dos deuses que nos matam como moscas, do sonho insensato da vida, da morte que já não é a única justiça. Um "poder divino" salva a justiça pelo perdão, "atributo de Deus", "virtude do homem regenerado pela graça divina". Assim Ângelo é, no fim, regenerado pela sinceridade da sua confissão: "Ó meu Senhor! eu seria mais culpado que a minha culpabilidade se eu pensasse poder ficar despercebido, porque vós me acompanhastes como um poder divino, em todos os meus passos." É o poder divino oculto que acompanha toda a nossa vida. Oculto, ele é a terrível divindade da justiça implacável. Mas quando se constitui juiz e desvenda a sua face, então é a graça que nos salva da justiça do "Medida por medida".

ENSAIOS DE INTERPRETAÇÃO DOSTOIEVSKIANA

EXISTEM poucos escritores cuja obra tenha sido tão tenazmente mal compreendida como a de Dostoiévski. Dostoiévski é, se não o maior, decerto o mais poderoso escritor do século XIX; ou do século XX, pois a sua obra constitui o marco entre dois séculos da literatura. Literariamente, tudo o que é pré-dostoievskiano é pré-histórico; ninguém escapa à sua influência subjugadora, nem sequer os mais contrários. Parece, porém, que toda a Europa tenta resistir-lhe, instintivamente e obstinadamente; e como esse bárbaro barbado, com a face sulcada de sofrimentos, parece irresistível, os europeus entrincheiram-se, ao menos, num baluarte de interpretações erradas.

Quando, em 1870, apareceram as primeiras traduções do *Raskolnikov*[142], os críticos literários não viam na obra senão um extraordinário romance policial. *Recordações da casa dos mortos* alimentou neles o novo equívoco de se encontrarem diante de um naturalista à maneira de Zola; a estúpida combinação de "Tolstói e Dostoiévski" fecha, por este "e" comparativo, o caminho da compreensão, e deixa apenas admirar o "forte colorido russo". Depois, percebe-se que Dostoiévski não expõe nunca o exterior das suas personagens, das quais conhecemos tão perfeitamente os mais íntimos movimentos da alma; que ele não descreve nunca a paisagem russa, mas unicamente a paisagem urbana de São Petersburgo, e que este Petersburgo dostoievskiano é, principalmente, o fantasma de uma cidade visionária. O que ele fixa — e com que segurança! — são as paisagens da alma. E o espírito sensitivo do *fin de siècle* admira, sobretudo, esta psicologia requintada, na qual acredita reconhecer a sua própria decadência; Dostoiévski será um assunto de predileção da psicanálise. Daí se origina a pretensão de reclamar Dostoiévski em favor das rebeliões mais subversivas do espírito anárquico do *après-guerre*, e certa interpretação anarquista ressoa até no livro de André Gide. Que esta psicologia se baseia numa antropologia cristã foi a descoberta do após-guerra. Depois de Merejkovski, que se perde em especulações gnósticas, Viatcheslav Ivanov reconhece o individualismo cristão de Dostoiévski; o pastor Thurneysen descobre nele o transcendentalista, perto do cristianismo "incondicional" dos neocalvinistas; Berdiaev revela o Dostoiévski *hagiocrata*, quase um Pai da Igreja. Mas a satisfação dessas descobertas é perturbada pelo conhecimento das estranhas convicções políticas do escritor. Enquanto

quase todos os poetas russos do século são revolucionários, liberais, democratas e socialistas, Dostoiévski é conservador; ou, melhor, reacionário intratável: ajoelha-se, não somente perante as imagens da Igreja russa, como também ante o retrato do tzar, e à sua concepção de uma humanidade cristã ele mistura um ódio violento à Europa e o sonho de um Império Universal russo; sonho que constituiu antigamente, para nós outros, o pesadelo do pan-eslavismo, e que se transformará, amanhã, em pesadelo bolchevista.

Nesse mundo, seja ele negro ou vermelho, não existe lugar para nós outros. Mas como aceitar um poeta cujo pensamento nos abala? Dostoiévski não faz "arte pela arte"; ele nos arrasta até às últimas conseqüências. Inúteis quaisquer concessões. Reconhecendo-se que certas acusações violentas à Europa são plenamente justificadas, é preciso admitir que daí para uma revolução total, mesmo espiritualista, vão poucos passos, dos quais somente o primeiro custa. Inútil, igualmente, distinguir entre os frutos da inspiração poética, válidos também para nós, e as opiniões íntimas do autor, objeto somente da crítica psicológica e da história literária. Em virtude de tal distinção, a obra de arte se tornaria o fruto sublime dum solo impuro, produto exclusivo do subconsciente, resultado de uma partenogênese misteriosa; e nós não aceitaríamos esse artifício unicamente para isentar o autor, à nossa maneira, de responsabilidades, às quais ele não desejaria fugir. Ao contrário, cumpre admitir que na obra de Dostoiévski a política ocupa um lugar maior do que a literatura, e que as suas convicções políticas nos surpreendem. É justamente isto.

A literatura russa do século XIX é profundamente política. O país não tem imprensa nem tribuna, nem mesmo cátedras livres, e a literatura é a única voz do povo, em plena evolução política e social. Todas as coisas, a ciência, a própria teologia, estão impregnadas de política. A literatura torna-se uma tribuna. Existem aí, como no parlamento inglês, dois partidos opostos. Um, o dos "Ocidentais", que glorificam a Europa e desejam a europeização integral da Rússia; para isto é preciso primeiramente destruir as instituições estabelecidas, o que lhes vale a acusação de niilismo. Os outros, os "Eslavófilos", glorificam o passado nacional, mesmo o asiático; é necessário esmagar as influências estrangeiras, o que lhes vale a acusação de obscurantistas. A literatura invade, por sua vez, a política. O tzar Alexandre II, o emancipador dos camponeses, é "ocidental". O seu sucessor, Alexandre III, faz do eslavofilismo a doutrina oficial do pan-eslavismo; exterminar, pela força, todas as nacionalidades e religiões estrangeiras que se acham sobre o território russo, voltar-se para o despotismo asiático, derrubar a Europa corrompida, erguer o Império Eslavo. E é diante do retrato do tzar Alexandre III que Dostoiévski se ajoelha.

Dostoiévski é escritor político, e o é apaixonadamente. No *Diário de um escritor*, comentário indispensável dos seus romances, ele afirma a decadência do Ocidente, a apostasia da Igreja romana, e prega o domínio universal dos eslavos ortodoxos. Faz-se mister destruir a Europa, “o cemitério das artes e o foco das revoluções”. Dostoiévski também é revolucionário. Mas o é contra nós.

É irritante. Seria necessário aceitar essas convicções políticas para poder aprovar integralmente o escritor; e isso é impossível. Admitir a coexistência de uma força artística e de um pensamento confuso seria arriscar muito. Admitir, então, que muitas censuras de Dostoiévski à Europa são justificadas, mas que elas derivam de outra fonte que não desse pan-eslavismo louco? Quer dizer que o pan-eslavismo representa na obra de Dostoiévski papel diferente do que o supôs o escritor. Primeira possibilidade de achar um terreno onde Dostoiévski e nós poderemos encontrar-nos.

Quando Dostoiévski escrevia um romance, via primeiramente os problemas e depois as personagens. O aspecto dos seus manuscritos, muitos dos quais foram editados em fac-símile, é muito curioso. No começo ele emenda mais do que escreve, e as margens são cheias de figuras, representando catedrais, demônios, anjos, que simbolizam os seus problemas. Depois, a personificação começa; o texto corre mais ligeiro, e os desenhos simbólicos se transformam em retratos imaginários; a comparação permite estabelecer as preferências do poeta, e esta comparação prova aquilo que a interpretação dos textos deixava prever: as preferências do poeta são para os seus inimigos ideológicos. Dostoiévski é de uma perfeita imparcialidade artística. Ele sabe que o mundo não é governado pelos anjos, ou o é apenas pelo anjo vencido. Parece que ele forma os seus “anticristos” — um Raskolnikov, um Kirillov, um Ivan Karamazov — com grande simpatia, e que estes constituem, às vezes, os intérpretes do escritor. Isto explica o mal-entendido, muito tempo reinante, de que o próprio Dostoiévski era revolucionário e ateu. As outras personagens, os verdadeiros russos, um Schatov, um Aljoscha, conservam-se como sombras. Não lutam pelos seus ideais; defendem, acima de tudo, o seu direito de viver entre as figuras mais fortes dos inimigos. Raskolnikov, convertido no fim de *Crime e castigo*, Aljoscha, ao terminar *Os irmãos Karamazov*, representam a esperança do futuro; mas Dostoiévski nunca escreveu as prometidas continuações desses romances. O príncipe Mychkin, o “idiota” ideal, sucumbe; mas os niilistas verdadeiramente idiotas, os *Possessos*, escapam, e, possivelmente, serão os vencedores. Dostoiévski é mestre em denunciar o mundo inimigo; mas não consegue jamais criar a sua visão redentora. Acaba ou pela negação desoladora do *Idiota* ou pelas vagas promessas de *Raskolnikov* e dos *Karamazov*. Quando se interroga o eslavófilo Schatov sobre as suas

convicções, ele professa a fé no tzar, no povo russo, na ortodoxia oriental… — "E Deus?" Ele começa a balbuciar: — "Eu… eu… eu acreditarei também em Deus." O futuro do verbo *acreditar* é traidor. Dostoiévski não crê nos seus próprios ideais.

Seria ele verdadeiramente um revolucionário? Com efeito, a sua ética de humildade não fornece a razão de Estado no regime tzarista. A religião do Stárets[143], nos *Karamazov*, não se assemelha em nada à doutrina da Igreja oficial. O negativismo do príncipe Mychkin em relação ao seu meio tem qualquer coisa de perigoso. Dostoiévski sabe perfeitamente o que quer dizer; mas não sabe sempre o que diz. Irrita-se contra a revolução política. Mas luta pela revolução social.

Inútil acentuar o sentimento muitas vezes sádico de Dostoiévski para explicar por ele todas as formas do sofrimento; qualquer leitor o sabe. Raramente o romancista se esquece de indicar a "condição humana", as causas sociais da miséria e da humilhação. Já compararam a luta de Dostoiévski contra o hegelianismo revolucionário dos socialistas com a luta deste outro revolucionário cristão, Soeren Kierkegaard, contra o hegelianismo anticristão dos protestantes liberais? Ambos combatem a idéia que não se realiza: Kierkegaard contra os pastores filosóficos que não seguem o Evangelho; Dostoiévski contra os chefes esquerdistas que não cumprem suas promessas. Kierkegaard transforma em utopia o Sermão da Montanha. Dostoiévski erige em utopia a velha Igreja de Jerusalém, onde os apóstolos viviam num pretenso comunismo cristão, como o conservou a organização econômica de alguns grandes mosteiros russos, e o continua o *mir*, a coletividade agrária dos camponeses russos. Essas instituições primitivas têm um inimigo terrível: a nova burguesia dos "ocidentais", que criou, em troca, um proletariado desarraigado, de onde um novo comunismo nasce; mas desta vez ateísta.

Em *Os possessos*[144], Dostoiévski predisse claramente esta catástrofe. Ele desejava impedir a invasão do capitalismo na Rússia patriarcal. O seu sonho de uma humanidade espiritualizada é o de uma humanidade emancipada das forças econômicas que, uma vez desencadeadas, tornariam inevitável a queda no abismo materialista.

Contra esses irmãos inimigos, a burguesia e o socialismo igualmente materialistas, Dostoiévski levanta, no apêndice ao *Discurso sobre Puchkin*, a utopia da Igreja-Estado, na qual reina o comunismo da perfeita fraternidade cristã. Tiremos a fraseologia teológica: fica um bolchevismo um tanto idealizado.

É por isso que os bolchevistas nunca baniram este profeta cristão, este protagonista da autocracia tzarista e da Igreja ortodoxa. Ao contrário. Publicaram-lhe até uma edição monumental das *Obras*

Completas, com todos os manuscritos, até então inéditos; não se escandalizaram nem mesmo com os seus artigos de jornal, com os ataques mais violentos ao socialismo e à revolução: não se deixam enganar pelas aparências. Essa fraseologia dostoievskiana, dizem os bolchevistas, não é senão um reflexo ideológico, restos educacionais e supersticiosos, mas de nenhuma significação real. Essa ideologia é somente um véu sobre a condição social. Dostoiévski é um pequeno-burguês. Contra as forças feudais, ele aprova a revolução. Mas a revolução à qual os "ocidentais" o convidam é a revolução dos burgueses. Não existe ainda movimento operário. Então, Dostoiévski alia-se às forças do passado para combater a invasão burguesa. Todos os ataques que ele dirige à revolução justificam-se em vista da revolução de 1905, na qual os socialdemocratas e os burgueses estavam ligados contra o tzar. Mas Dostoiévski teria sido partidário da revolução de 1917, em que somente eles, os operários, derrotaram o tzar e a burguesia ao mesmo tempo. Toda a sua vida este nacionalista falou do cristianismo verdadeiramente russo; em 1917, os véus ideológicos lhe cairiam dos olhos, e ele teria saudado a revolução verdadeiramente russa. Eis a interpretação bolchevista.

Um ponto, enfim, de contacto, pelo menos para um socialista europeu? Mas houve alguma vez um pequeno-burguês europeu, mesmo genial, que tivesse o ar de um Dostoiévski? Como sempre, a argumentação marxista encontra acertadamente o lado negativo e falta-lhe completamente o lado positivo. Dostoiévski e Lenin, ambos imbuídos de "fraternidade eslava", odeiam o individualismo europeu, e utilizam as mesmas expressões de desprezo: "o operário de Londres, o burguês de Paris e o professor de Heidelberg[145], todos a mesma coisa". Essa "fraternidade" é russa e bolchevista ao mesmo tempo. Mas Dostoiévski vê mais claro. Em *Os possessos*, o liberal Stefan Verkhovenski é o pai do socialista Piotr e o preceptor do niilista Stavrogin. O liberalismo começou a libertar a humanidade da sua base religiosa. Para o pai Verkhovenski a Madona Sistina é um ideal estético; para seu filho, um fetiche desprezível. O socialismo, para Dostoiévski, é apenas a propagação do egoísmo burguês entre os proletários. O *eu*, na sua superficialidade, permanece odioso, e tem necessidade da conversão e da fraternidade cristã. Mas o grande psicólogo desce até os mais profundos recantos da alma, onde o homem se torna consciente da sua dependência de Deus. A primeira aproximação sugere quase um tratado de sociologia cristã, cujo fim não é a coletividade bolchevista, mas a "comunhão dos santos". A última aproximação fornece um tratado de antropologia cristã, aproximando-se da teologia de Pascal e dos protestantes da "teologia dialética", mas superando o pessimismo pela aleluia da ressurreição.

Dostoiévski é cristão. Nós também. Campo de encontro, enfim?

Não, absolutamente. Pois Dostoiévski nos recusa o direito de nos chamarmos cristãos. Ao contrário. Ao lado do operário de Londres, do burguês de Paris e do professor de Heidelberg, ele coloca o padre romano. Vosso pretenso cristianismo — diz ele — é a religião do Anticristo. Eis aí o assunto de *O grande inquisidor*.

As interpretações formam legião. Protestos contra toda organização eclesiástica, de acordo com Berdiaev, herança do velho sectarismo eslavo de uma Igreja invisível, sem padres e sem sacramentos? Protestos, de acordo com Simon Frank, contra toda idéia de uma elite dirigente, que alivia o homem das responsabilidades da sua existência metafísica? Quanto a um aspecto, quase todos os comentadores, católicos ou não-católicos, estão de acordo: Dostoiévski não visou, ou não visou unicamente, a Igreja Romana. Creio, porém, que esta Igreja não tem que temer as polêmicas, e deve mesmo sentir-se orgulhosa desta polêmica.

Que me conste, só um apologista católico, o cônego Paul Simon[146], reconheceu o verdadeiro alcance da acusação. Dostoiévski — disse ele — acusa a Igreja Romana de já não ser a Igreja de Deus, mas unicamente a Igreja dos homens. A censura é arquivelha; ela foi mil vezes destruída e volta sempre, cada vez mais violenta. Isto — diz o cônego — deve ter uma causa profunda; e — continua — se nisto não há verdade, deve haver uma eterna "possibilidade". Assim é.

A Igreja espiritualista, da qual Dostoiévski se faz apologista, eleva-se para o alto e abandona os homens; ela abandona o homem às misérias terrestres, e permitiu esta confusão terrível: certas questões e interrogações muito cristãs foram deixadas para o bolchevismo. A Igreja Romana não é espiritualista; é a Igreja de Deus e a Igreja dos homens, ao mesmo tempo. Ela é, até, profundamente humana; daí vem a eterna "possibilidade" de "humanizar-se", mesmo demasiadamente, razão por que, no dizer de Rosmini, "as cinco chagas do corpo humano de Cristo não cessam de sangrar sobre o corpo da sua Igreja".[147] Mas, justamente por isso, esta Igreja é, deve ser a rocha da nossa condição humana, a advogada da humanidade perante o trono de Deus.

É deste humanismo — ousemos o termo — que Dostoiévski censura a Igreja romana, mais ainda, todo o nosso mundo europeu. Conseqüência gravíssima do fato de a Rússia não ter tido Renascença, nunca ter conhecido a Antiguidade senão por intermédio da especulação gnóstica, meio oriental. Nós outros, porém, nunca deixaremos de sentir, nesse cristianismo espiritualista à margem do abismo, alguma coisa de sobre-humano. O humanismo não é a nossa religião; é a nossa razão de viver. As "Humanidades" constituem a base da nossa civilização, e é esse humanismo que a Rússia bárbara,

espiritualista ou bolchevista, nos censura violentamente. Mas, tendo perdido as humanidades, a nossa civilização, sim, a nossa civilização cristã, chegará ao fim. É uma questão de vida ou morte. O abismo entre nós e ele está aberto, mais profundamente do que nunca.

Mas lá, precisamente lá, nós nos encontraremos. A Europa — e eis a terrível justificação das censuras dostoievskianas — a Europa deixou, há muito tempo, de ser cristã. Porém, enquanto viver, continuará humanista. A Rússia nunca foi humanista. Mas continuou, assim mesmo, cristã, até ao risco de deixar de ser humana. A morte, temporal ou espiritual, nos espreita, cá e lá. Aqui, o humanismo descristianizado, petrificado na letra morta da filologia ou endurecido no disfarce de um neocatolicismo neopagão. Lá, o cristianismo desumanizado, petrificado pelo dogma da Igreja sectária ou endurecido pela dissimulação do evangelho socialista. Mais claramente: esses perigos já não nos espreitam, eles nos devoram. Cumpre recomeçar. Cumpre recristianizar o mundo e a fé, por um esforço de síntese, por um “humanismo cristão”, que lance uma ponte sobre o abismo.

Sempre é necessário saber aquilo que nos separa e aquilo que nos une. O que nos separa é muito e muito. Mas não sejamos intransigentes diante dessa face barbada, sulcada pelos sofrimentos. O que nos une é o Cristo; e *tout le reste est littérature*.

A CONSCIÊNCIA CRISTÃ DE MILTON

PENSANDO em Milton, vejo o firmamento noturno sobre o sombrio mar do Norte. Nuvens imensas conglobam-se em formações monstruosas: a luta da formação do mundo, a luta dos poderes das trevas contra os poderes da luz recomeça; o destino da humanidade está-se decidindo. O representante dessa humanidade é um homem solitário à margem do abismo; e esse homem é cego. Mas participa da luta cósmica nas profundezas da alma. Exorciza o bramido das ondas do mar desconhecido com a magia das ondas verbais do seu canto noturno. A sua coragem de rebelde indomável vence as trevas e torna-se "saintly shout and solemn jubilee",[148] "victorious psalms",[149] "endless morn of light",[150] intermináveis auroras de luz. A atitude imperiosa do rebelde restabelece o trono de Deus. É o poeta da teogonia. Esse cantor cego é Milton.

Para poder dignamente apreciar o tamanho de Milton, preciso afugentar uma lembrança feia. No gabinete de trabalho de meu pai achava-se o quadro horroroso de Munkácsy, *O cego Milton ditando o "Paraíso Perdido" às suas filhas*[151], retrato dum burguês de 1880, disfarçado em costume histórico. Em milhares de exemplares esse crime dum pintor famoso está divulgado no mundo. É exatamente o retrato de Milton que uma posteridade incompreensiva fez à sua própria imagem: é Milton, o "clássico".

Que é um clássico? As definições imbecis abundam. Acredito ser o termo uma invenção dos livreiros, para poderem vender livros que ninguém gosta de ler. Em virtude dessa definição comercial, um clássico é um autor desconhecido. Ninguém conhece os clássicos, porque toda a gente os conhece. A literatura, a escola, o ar estão cheios de citações, alusões, interpretações; conhecem-se os clássicos desde a infância, e na hora da primeira leitura o clássico está já "conhecido" e incompreensível. A grandeza dum poeta consiste em ver as coisas pela primeira vez, como se ninguém as tivesse visto antes, e um "clássico" insuportável volta a ser o grande poeta de outrora por uma leitura "pela primeira vez". Basta ler Milton "pela primeira vez" para saber-se que ele é, à parte o gênio universal de Shakespeare, o maior poeta da maior das literaturas.

Comece-se com o pequeno poema *L'allegro and Il penseroso*[152], o mais encantador da língua. É inesquecível como,

entre mil alusões mitológicas ao gosto renascentista, ninfas bem inglesas brincam entre flores selvagens, e as buzinas de caça do *Allegro* ressoam pelas "fresh woods and pastures", matas frescas e prados, perturbando os pastores Corydon e Thyrsis em aldeias, *cottages* bem inglesas; é inesquecível a melancolia musical do *Penseroso*, "most musical, most melancholy",[153] as suas noites sob o firmamento de Hécate, as leituras de Platão ao pé da lareira. Há frescura virgiliana nesse poema, mas também a alegria pensativa do poeta que o *Allegro* chama "sweetest Shakespeare, Fancy's child", doce Shakespeare, filho da Imaginação. Realmente, sobre esse poema cai o doce poente do sol de Shakespeare. Milton é a última voz da velha Inglaterra alegre, da *Merry Old England;* cantou-lhe o hino funeral, a admirável elegia *Lycidas*, talvez o mais belo poema da língua inglesa. Milton seria imortal já com esses dois poemas: um artista autêntico. Mas seria apenas um artista incomparável do verso se não tivesse aplicado o seu domínio da língua em evocar, com a música mágica das suas palavras, o drama universal: Criação, Pecado, Maldição, a luta entre Deus e Satanás e a Redenção. No *Paraíso perdido* ressoam todas as vozes humanas e mais que humanas, a majestade divina e a grandeza demoníaca dos infernos, o esplendor dos anjos de alto e de baixo; a felicidade voluptuosa dos primeiros homens no Paraíso, as ânsias da tentação e do arrependimento, e o lento passo dos expulsos do Éden, no caminhar solitário, de mãos dadas, pelo mundo e pelos tempos; e há nele, enfim, a música ruidosa, música haendeliana antes de Haendel, o "undisturbed Song" das "sphere-born harmonious Sisters, Voice and Verse".[154]

O *Paradise lost* é o mais sublime poema da literatura universal. Essa sublimidade não é o produto das magnificências da língua, nem do profundo sentimento religioso do poeta, para quem o drama teológico era um sofrimento pessoal, nem sequer da grandeza sem igual do assunto. A sublimidade do *Paradise lost* reside justamente nesse elemento que parece contradizer a dignidade do assunto divino: na audácia quase temerária do poeta religioso. Já têm sido notadas muitas vezes as simpatias secretas de Milton pelo seu Satanás. O poema não seria tão dramático e tão humano se Milton estivesse partidariamente ao lado do Todo-Poderoso, a quem a vitória final está assegurada. Mas Milton sente com o anjo das trevas, com o primeiro e o modelo de todos os rebelados. O próprio Milton é um rebelado perpétuo e impenitente. Não é rebelado pelo apetite anarquista da destruição, mas pela mais íntima ânsia da consciência; rebelado contra todas as leis humanas e contra algumas leis divinas, um rebelado que está certo do perdão final de Deus. Com efeito, Milton professou o velho dogma dos heréticos origenistas, a *Apokatástasis*, segundo a qual o próprio Diabo receberá, no fim dos tempos, o perdão de Deus. Não é

esta a única heresia de que o puritano Milton se tornou culpado. Como o seu *Samson Agonistes*, o velho herói cego entre os filistinos de Gaza, Milton também sacudiu as colunas do templo, até os últimos instantes. Milton, secretário literário do terrível Cromwell, é mais rebelde ainda na sua prosa, a mais viril da língua inglesa. O fundo das suas violentas polêmicas é uma luta perpétua pela liberdade da consciência individual e contra qualquer poder que ouse sobrepor-se à consciência livre do homem. Luta contra qualquer Igreja que se arrogue a orientação das consciências, contra toda Igreja estabelecida, do papa ou do Estado, e mais ainda contra o próprio Estado. A pena de Milton defendeu a execução do rei Carlos I, e defendeu-a com a mesma ânsia profunda no trêmulo da voz, como acusou a indissolubilidade do matrimônio, ele que defendeu nessa ocasião o seu próprio divórcio. "Após a encarnação de Deus em forma humana" — escreve ele, na *Defensio pro populo Anglicano* — "nenhum homem tem mais um direito divino, e um rei que se arroga a soberania que cabe só a Deus, é culpado de morte, conforme o Velho Testamento." E no mesmo tom, num panfleto em favor do divórcio: "Aquele que coloca o matrimônio ou qualquer outra instituição acima do homem ou da clara exigência da misericórdia, seja ele católico ou protestante, não é senão um fariseu." No tratado *De doctrina christiana*, de 1662, e que não ousaram publicar antes de 1823, chega a recomendar a poligamia. Cheio é esse tratado de conceitos heréticos e não-conformistas. Ensina a doutrina da graça dos arminianos, reprovada por todas as Igrejas. Rejeita o batismo das crianças. Ensina ter sido criado o mundo, não do Nada, mas da matéria, que é eterna. Como no poema, Milton revela-se quase um maniqueu, crente na luta eterna entre o Bem e o Mal. E como o *Paradise lost* já o fez suspeitar, Milton não crê na divindade de Nosso Senhor Jesus Cristo; acredita ser Jesus Cristo uma criatura de Deus. Milton é sociniano, ariano; um regicida e, para um ortodoxo, um deicida. O maior, depois de Dante, dos poetas cristãos, não seria um cristão!

Pergunta imperiosa: como foi possível a esse poeta haver-se tornado um "clássico"? Bem entendido, um clássico da família inglesa: fazem presente dos livros de Milton às crianças, nos aniversários; lêem Milton às tardes de domingo; deixam-no empoeirar-se nas estantes, pacificamente, ao lado das coleções de sermões da Igreja Anglicana. Como é isso possível?

Milton não foi sempre um clássico. Na vida, era solitário como o seu Samson, prisioneiro entre os filistinos de Gaza; o seu destino foi continuar entre os filistinos. Na época alegre da Restauração, era um excomungado. Só o século XVIII o colocou no trono da poesia inglesa, aquele século dominado pela classe média dos Dissenters, os descendentes dos velhos puritanos. Mas já não são os puritanos de

Cromwell. É um puritanismo razoável, amolecido, um pouco racionalista, tranqüilizado. Esse puritanismo desinfetado chegou a desinfetar Milton. Milton tornou-se poeta dum cristianismo bem moderado, igualmente distante da descrença atrevida dos aristocratas e da credulidade ingênua dos camponeses. Poeta indiscutido das classes médias bem-pensantes, que o conhecem sem o ter lido. Um clássico.

Em virtude desse destino literário póstumo, Milton pertence à grande corrente européia da *Aufklärung* ou *Enlightenment*, que vai de Bacon e Galilei até aos Enciclopedistas e à Revolução Francesa. Um estudo de Karl Hammerle[155] mostrou as relações de Milton com a velha escola nominalista de Oxford, onde um Occam e um William of Heytesbury ensinavam, já no século XIV, os conceitos da física de Galilei. Milton, com efeito, era um conhecedor de física e astronomia; ele antecipa o conceito de "espaço" newtoniano, que não é senão um Deus sem poder. Parece que Milton ressuscitou as velhas heresias gnósticas, só para minar a ortodoxa fé cristã; como as rebeliões políticas de Milton parecem preparar ideologicamente as revoluções européias e americanas. Milton parece o primeiro grande poeta da meio descrente e muito liberal burguesia.

Antes de tudo, surgem objeções de ordem literária e crítica contra essa falsa aparência. Milton é poeta da Renascença, mas os seus versos classicistas escondem um conteúdo sentimental e, por vezes, romântico. Com efeito, Milton é um pré-romântico. A sua influência literária começa tarde, no século XVIII; é visível na angústia religiosa de Cowper, em Blake, Wordsworth, Coleridge, em todo o pré-romantismo e romantismo ingleses. Não se esqueça o forte sentimento religioso no romantismo inglês, muito relacionado com o movimento metodista de Wesley, como o romantismo alemão está relacionado com a voga do "segundo pietismo". Os historiadores do século XIX que não compreendiam o "clássico" Milton, não compreendiam também essa religiosidade protestante. Para eles a Reforma era uma revolução contra a Idade Média, e o protestantismo um precursor do deísmo, do liberalismo religioso e político e da democracia. Desde os grandes estudos de Ernst Troeltsch o sabemos melhor: o velho protestantismo foi uma revolução não filosófica nem política, mas sim religiosa, e profundamente medieval. Milton é o poeta desse protestantismo. Não está sob o signo do progresso, mas sob o signo da Cruz. A sua luta pela liberdade da consciência é uma luta em prol da consciência cristã. Abstraindo das conseqüências não intencionais, pode-se definir: esses puritanos não destruíram a Igreja para abolir o cristianismo, mas para reconstruí-lo como Igreja invisível nas almas. A grande luta entre Deus e Satanás está afastada do terreno da política eclesiástica, para continuar no terreno da consciência religiosa. A alma cristã torna-se

cena duma cosmogonia espiritual, duma psicomaquia e duma teogonia. E essa guerra espiritual encontrou a expressão máxima na alma do cego, para quem o mundo exterior morrera, e que observou com os olhos do espírito a luta cósmica, de que ele fora combatente: na alma de Milton.

Milton é o maior poeta dessa cosmologia mística. O seu gênio poético foi fantástico, aproximando-o dos sectários fantásticos, que acompanham a grande revolução religiosa. Daí a sua suscetibilidade às influências estranhas, que os estudos miltonianos de Denis Saurat esclarecem. Milton teve conhecimentos da Cabala judia que o erudito rabino Manasseh[156] ben Israel introduzira na Inglaterra; era na época em que o filósofo Henry More, platônico de Cambridge, traduzira o livro fundamental da Cabala, o *Zohar*[157]. Os mesmos platônicos de Cambridge estudavam assiduamente o filósofo místico alemão Jacob Boehme, filósofo também da preferência de Newton. Não sabemos se Milton leu Boehme. Mas as especulações místicas do sábio sapateiro silesiano sobre o *Urgrund*, o "fundo profundo", influíram nas idéias de Milton a respeito do maniqueísmo e da criação do mundo, e os boehmianos ingleses Lee e Pordage tiraram do seu mestre o dogma da *Apokatástasis*, que Milton também professou. Tingido com essas influências, o cristianismo de Milton adquiriu um aspecto fantástico, um pouco oriental, que o aproxima dos cristianismos heréticos dos eslavos, como daquele grande tcheco Amos Comenius, que se refugiou, em 1641, na Inglaterra, e que tinha no sangue a rebelião ingênua do camponês Petr Chelcicky e as velhas heresias maniquéias dos Bogomilos. Na aparência, o cristianismo herético, rebelde, de Milton, assemelha-se ao cristianismo racionalista, rebelde, de Tolstói. Mas a heresia de Milton é menos racionalista, mais mística, e, enfim, é inglesa.

Milton distinguiu-se dessas confusões de espíritos anárquicos pelo gosto artístico da Renascença e pelo sentido de ordem bem inglês. Milton permanece, contudo, um inglês classicamente educado, o homem de Cambridge. Mas as suas afinidades com misticismos estranhos têm raízes muito profundas. Os estudos de Hammerle, de Saurat e dos outros não esclarecem porque Milton sentiu a atração desses mistérios longínquos. Ora, Milton é um inglês cristão e humanista, no qual se abrem fontes esquecidas da alma inglesa, mais velhas do que o humanismo clássico, e mais velhas do que o próprio cristianismo.

A mística cosmológica de Milton é o cume duma velhíssima tradição inglesa que, começando nos tempos primitivos da ilha, não se extinguiu até hoje. É o aspecto mais curioso e menos conhecido da alma inglesa. A mística cosmológica acha-se já na literatura dos anglo-saxões, a precursora da literatura inglesa. Parece mesmo que Milton

conheceu, mediante o seu erudito amigo Junius, o poema anglo-saxônio *Queda dos anjos* [158], em que o assunto bíblico é tratado com o espírito bárbaro dos velhos germanos, com o espírito de ingênuas especulações cosmológicas e com o espírito da rebeldia indomável contra Deus e o Diabo. Isto não foi nunca inteiramente esquecido. Esse espírito está vivo, através de todos os séculos da literatura inglesa, no poder mágico de personificar os elementos e as forças da Natureza. Está vivo em certas passagens do *Rei Lear;* no *Casamento do céu e do inferno* e nos outros livros "proféticos" de William Blake; no *Caim*, de Byron; em certas expressões de Thomas Hardy ("The President of the Immortals had ended his sport with Tess");[159] até os nossos dias, no romance *The only penitent* de T. F. Powys, em que Deus se acusa, no confessionário, de todas as misérias do mundo; no *Glastonbury romance*, do seu irmão John C. Powys, em que desperta o mito primitivo da paisagem inglesa.

Assim também Milton está nessa estranha tradição inglesa. O que o distingue de todos os seus precursores e pósteros é a sublimidade. A nenhum poeta da literatura universal cabe a palavra *sublime* como a Milton, o cantor cego da luta entre a noite e a luz. Pode-se definir essa sublimidade como a união da beleza estética e da beleza moral. A arte de Milton é uma união única de beleza clássica e de profundeza germânica, de "Strength and Wisdom", como ele diz no *Samson Agonistes*. A mesma união aparece na personalidade moral de Milton. Conheço bem os estudos do sueco Liljegren[160], nos quais revelou as fraquezas morais de Milton; não me convenceu. O egoísmo de Milton, como o afamado egoísmo de Goethe, é próprio duma personalidade superior. É verdade que Milton era voluptuoso, violento, fantástico: fraquezas do grande poeta. É verdade que Milton odiava mais a opressão do que amava os oprimidos: fraqueza do grande rebelde. Essas máculas são o fim definitivo do "clássico" indiscutido, mas a ressurreição vitoriosa do grande homem. Na obra e na vida, Milton confirma as palavras do seu irmão no espírito, William Blake: "Não há grandes obras sem a colaboração do Demônio."[161] Milton era duma grandeza demoníaca; grandeza de alma monumental, como dos heróis da Antiguidade, agitada pela violenta ânsia religiosa duma natureza pascaliana. Samson Agonistes teve a "soul of an ancient stoic",[162] a alma dum antigo estóico, sacudida pelas dúvidas e tormentos dum protestante nato. A luta cósmica que ele suportou é uma tragédia antiga, desenrolada na consciência cristã.

Cumpre insistir na realidade cruel dessas tragédias de consciência. Passou a moda de desvalorizar a consciência, reduzindo-a a realidades inferiores, psicofisiológicas e psicopatológicas. Passou a moda de desvalorizar a consciência, reduzindo-a a meros "movimentos psicológicos". Atualmente, suspeito que a própria consciência já não é

tida como realidade. É um erro que será vingado, um dia; e o melhor antídoto parece aquela mal afamada psicanálise. Após o livro fundamental do psicólogo católico Roland Dalbiez (*La méthode psychanalytique et la doctrine freudienne*, Desclée de Brouwer, 1936), já não há subterfúgios para afastar a psicanálise como sendo obra do Diabo. Liberta de premissas cientificistas, anacrônicas, e de conclusões doidas, futuristas, ela continua como método, como *"via regia"* para os abismos da alma. A psicanálise extrai desses abismos a lição terrível e fértil de que as forças profundas da alma são realidades, cujo choque com as realidades superiores da alma constitui a tragédia da consciência. Para Milton, esses choques vitais e mortais identificam-se, numa superposição já não precisamente explicável, com os terrores do esquecido mito germânico e com as ânsias da alma cristã, recebendo daí a sublimidade que distingue o poeta Milton. Esse descendente de valentões bárbaros e de orantes humildes não vê outra solução para a tragédia senão a resolução livre da consciência livre. Por isso é o mais inglês de todos os poetas ingleses, o poeta da liberdade inglesa, e o seu maior prosador também.

Para muitos essa liberdade de consciência é o germe de todas as heresias, e a mais terrível delas; significa o horror supremo, a solidão desamparada do homem no universo. Ao espírito fantástico de Léon Bloy apareceu a Inglaterra, a ilha no mar sombrio, como o *"château de l'hérésie"*,[163] possuído e defendido por todos os diabos. Contra esse pesadelo precisa-se defender o papel da heresia na "economia" superior do mundo cristão, papel definido num cânon do papa Inocêncio III (cap. 13 X, lib. II, tit. 13)[164]: "O que se faz contra a consciência, edifica para o inferno; com Deus, precisa-se desobedecer ao juiz e preferir a excomunhão"; e as palavras esclarecedoras de Santo Tomás de Aquino (*Sent.* IV, dist. 38): "A Igreja julga conforme as aparências exteriores, mas a consciência está obrigada à sentença de Deus, que vê por dentro do coração; por isso, precisa-se seguir a consciência, mesmo contra a força da Igreja." Sabemos que houve tais conflitos gravíssimos de consciência; e há-os ainda hoje, como ontem. Eis porque se precisa de heresias: "oportet haereses esse".[165] Eis porque a Inglaterra não é, para nós outros, o castelo dos diabos, mas o castelo da liberdade da consciência. Visto daí, Milton já não é o rebelde herético e impenitente, mas o advogado intrépido da maior lição que o cristianismo nos ensinou: do valor único de cada alma humana, valor que se revela na dignidade indelével da consciência livre. É uma lição que nos convém. Numa época de consciências adormecidas, não há consolação mais cristã do que a palavra de Milton: "Há só uma reprovação definitiva e um pecado imperdoável: o maior dos horrores, agir contra a consciência." Como Milton, estamos solitários em face do mar desconhecido dos

nossos destinos, e as nuvens conglobam-se em monstros horrorosos. Que o Deus dos cristãos nos dê a impavidez estóica da consciência livre, em que Milton, o protestante herético, se encontra com o católico muito independente Péguy:

> Tout l'appareil des puissances, la raison d'Etat, les puissances temporelles, les puissances politiques, les autorités de tout ordre, intellectuelles, mentales même, ne pèsent pas une once devant un mouvement de la conscience propre.[166]

TRÊS LIVROS INGLESES

"CAMARADA!" — escreveu Walt Whitman, sobre seus poemas — "quem toca neste livro, toca num homem." Livros tais são raros. Escrevem-se livros para serem impressos, comprados, lidos; no grito mais espontâneo, na descrição mais objetiva, na confissão mais desenfreada entremete-se qualquer consideração ao leitor ou à posteridade, qualquer artifício literário. Ainda as *Confissões* de Santo Agostinho são um *plaidoyer* perante Deus e os homens; pelos rasgões que o desespero fez na capa filosófica de Rousseau, a vaidade exibicionista olha; o próprio Montaigne, o mais ingênuo de todos, não resiste ao prazer de expor as suas fraquezas amáveis e os seus conhecimentos de latim. Portanto, são três livros para toda a vida. Purificados de todos os resíduos de artifício literário, já não seriam obras da grande literatura, seriam um pouco menos, mas também um pouco mais; deixariam de ser livros eternos para se tornarem camaradas eternos, espelhos de humanidade completa, homens que respondem sem nunca mentir, homens que nos acompanham a vida inteira, como se os tivéssemos conhecido sempre: como amigos.

Livros tais são raros. Conheço só três, e todos os três são livros ingleses. Foram escritos por homens fora da profissão literária, sem pretensões literárias, sem arte, sem forma, sem conclusões. São *O perfeito pescador à linha*, de Izaak Walton; o *Diário*, de Samuel Pepys; e *A vida do Dr. Samuel Johnson*, de James Boswell. Não existem em nenhuma outra literatura livros desta espécie, livros alivrescos, livros humanos, cheios de tudo o que é grande, desprezível, nobre, ridículo, estupendo, fastidioso, grosseiro e sublime na natureza humana, como esses três livros completos, enciclopédicos, do "Humano, demasiado humano". Acredito sejam impossíveis tais livros fora da literatura inglesa, que é a expressão mais espontânea e mais completa da existência humana. A profunda humanidade, bem diferenciada do humanismo, é o segredo da grandeza do povo inglês, indestrutível como esses três livros indestrutíveis, formas definitivas da maneira inglesa de ser um homem.

Izaak Walton era um modesto mercador de ferragens, na Fleet Street, em Londres, nos bons velhos tempos dos reis Stuarts. Nos dias úteis entregava-se inteiramente ao pequeno comércio. Aos domingos ouvia, na catedral de St. Paul, o sermão do decano Rev. Dr. John Donne, e depois fazia excursões pelos campos, para pescar à linha. A

pesca à linha era a única paixão da sua existência burguesa. As tormentas da revolução e da ditadura cromwelliana expulsaram-no por muito tempo para os campos, onde esperou, com resignação humilde e serena, o fim da tempestade; pois Izaak Walton estava lealmente ao lado do Rei e da Igreja, e desaprovou o orgulho dos sectários. Clérigos da Igreja Anglicana eram os seus melhores amigos, e nas horas de ócio da velhice escreveu as biografias de alguns deles: a biografia do Rev. Dr. John Donne, de quem Walton era paroquiano e a quem venerava como a um santo, sem ter a mínima idéia da grandeza demoníaca e celeste do poeta; a biografia do Rev. Dr. George Herbert, cônego de Salisbúria[167], a quem a liturgia inglesa deve umas rezas muito suaves; a biografia do Most Rev. Dr. Robert Sanderson, bispo de Lichfield[168], que fazia os sermões mais pacíficos e conciliadores para todos os bons burgueses, inclusive os mercadores de ferragens. Essas biografias não têm ambições literárias. Izaak Walton tivera a boa sorte — tudo na sua vida era boa sorte — de observar de perto a conduta edificante destes veneráveis homens de Deus e da Igreja, e não quis que exemplos tão frutíferos se perdessem com a morte deles. Jamais teria pensado em escrever biografias de homens — por mais admiráveis que fossem — que não houvesse conhecido pessoalmente. Só escreveu as vidas destes homens superiores, que o julgaram digno de sua amizade. Eis porque tais ministros de Deus, nesses livros, se tornaram, para nós também, amigos, amigos paternais; esses tipos bem ingleses de bispos e cônegos devotos, eruditos e serenamente gordos, que celebram os ofícios em poderosas catedrais medievais, para descer, depois, à pequena cidade, onde vivem em casamentos harmoniosos, rodeados de filhos e de netos; esses prelados pios e sossegados, que sabem estimar as vantagens duma boa biblioteca e duma boa cozinha, e que glorificam os benefícios e os milagres de Deus na natureza, passeando, nas tardes de domingo, pela paisagem inglesa, com seus prados e ribeiros, como num jardim bem plantado. "God almighty first planted a garden." O próprio Deus Todo-Poderoso plantou primeiramente um jardim. Neste jardim, Izaak Walton estava como em sua casa: amava os prados e os ribeiros, e acima de tudo os ribeiros, porque há neles os peixes, que eram a paixão calma da sua vida. O seu manual do perfeito pescador à linha, *The compleat angler*, é um livro único, *sui generis*. Um tratado didático de especialista na matéria, solene como um sermão anglicano, íntimo como uma conversação entre amigos, humorístico como velhas anedotas, e um pouco lírico. Com efeito, esse tratado "trágico-cômico-histórico-pastoral", como diria o velho Polonius, esse tratado de pescaria está misturado de lindos versos; pois esse pescador à linha nato é um poeta nato, e sabe que o é: "Angling is like poetry, men are to be born so" — diz: "a pescaria à linha assemelha-se à poesia; é preciso ter nascido

para isso". Izaak Walton tem um grande conceito de sua poesia, perdão, de sua arte de pescar. Acredita que a pescaria à linha ensina todas as virtudes dum *gentleman* inglês; não acha necessários nem santos nem heróis, mas só homens honestos, com suficiente temor de Deus e uma boa digestão, bons camaradas, como ele mesmo é um excelente camarada e o seu livro um camarada para a vida. Eis porque Walton seria feliz se todos os homens se quisessem fazer bons pescadores à linha; então toda a vida seria o que era realmente para Izaak Walton: "a holiday in pleinair", um dia santo ao ar livre. A sua poesia e a sua pescaria à linha era um salmo, um hino a Deus. Quando estava a morrer, toda a sua vida fora uma lembrança feliz; morreu com um sorriso nos lábios, esperando as alegrias celestes da pescaria à linha no outro mundo, e foi sepultado na Abadia de Westminster.

Samuel Pepys vestia uma grande peruca e era um grande senhor. Na época alegre dos Stuarts restaurados foi secretário de Estado da Marinha Real e presidente da Royal Society. O rei Carlos II honrava-o com tal confiança, que lhe tomou por empréstimo 10.000 libras esterlinas, sem as restituir jamais. A vida do *right honoroble* Samuel Pepys é uma vida de pompa e dignidade. Cada noite, porém, Samuel Pepys se despia da peruca e anotava no seu diário tudo o que o dia trouxera, o importante e o mesquinho, o sublime e o ridículo, o interessante e o fastidioso, o honesto e o menos honroso. A sua sinceridade no escrever esse diário era tão desacanhada, que os descobridores do *Diary*, em 1825, se espantaram; certas páginas, que fariam corar o próprio autor da *Lady Chatterley*, ficaram inéditas, até hoje. Pepys é o mais sincero confessor de todas as literaturas, porque o seu livro não pertence à literatura. Ele só escreve para si mesmo. Não pensa em abrandar a sua vida, em idealizar a sua conduta, pois o presidente da Royal Society é um *right honorable ex officio*, e a peruca do Lorde do Almirantado encobre "certains accommodements avec le ciel".[169] Todas essas notas foram feitas à luz privada da lâmpada noturna, diante da cama aberta, onde a importante figura do secretário da Marinha, despida dos atributos de sua dignidade, se deitará. De noite, a gente só veste a camisa de dormir, e debaixo vem logo o caráter. Samuel Pepys era um caráter, não no sentido da consistência moral, mas no sentido de uma natureza humana completa, rotunda, espontânea, um "abridgment of all that was pleasant and unpleasant in man",[170] um compêndio de tudo o que é agradável e desagradável no homem: era, ao mesmo tempo, medíocre e estimável, curioso e ignorante, egoísta e bondoso, preguiçoso e ambicioso, pródigo e cobiçoso. Pepys sabe muito, e diz tudo e muito mais. Estava presente quando o rei Carlos II foi coroado, quando Londres foi consumida pelo fogo e devastada pela peste. Samuel Pepys não se perturba: a sua região mais própria, e de substância mais

duradoura do que os reinos e os impérios, é a vida quotidiana. No seu *Diary* vive a Londres dos lordes, comuns e bispos, dos comerciantes e operários do porto, dos holandeses e judeus da Bolsa, dos aventureiros, piratas, políticos dos cafés, pregadores sectários, meretrizes das tavernas, mestres de dança franceses e inválidos reformados: e no centro desse mundo está o *right honoroble* Samuel Pepys com o seu diário. Sem a mínima preocupação de ordem ou da hierarquia das coisas, ele anota uma representação de *Otelo* ("peça bem medíocre") e o primeiro chocolate vendido em Londres ("bebida excelente"), um jantar com o rei ("Sua Majestade disse-me coisas muito amáveis") e uma tarde com Doll Lane na Belle Taverne ("Fiz com ela o que desejei, e tive muito prazer"), uma reunião do conselho dos ministros ("Esse burro do Lorde Presidente não sabe latim") e uma briga com os seus criados ("cabeças de ferro que resistem às pancadas"), as leituras ("Prefiro as ciências a tudo") e as discórdias com a sua mulher ("Ela fica zangada quando volto tarde da noite"). Começa o dia escutando um sermão ("Dormi todo o tempo na igreja"), e não se esquece de anotar que terminou o dia comendo um melão moscatel. Com tudo isso, é um homem culto, capaz, prático, íntegro, gosta da música, conhece até a emoção religiosa, sobretudo quando está liquidando as contas: "Achei um saldo de 1.900 libras esterlinas, para que o grande Deus, criador da Terra e dos Céus, seja louvado." Pois Samuel Pepys gostava de dinheiro e disse: "É melhor viver como homem rico do que morrer como homem rico." Era um homem rico, em libras esterlinas e em substância humana; mas na última hora não legou deixas a ninguém, e não sabia que nos legava, a nós outros, a sua verdadeira fortuna, esse livro inesgotável, a que Stevenson chamou "a bible of human being",[171] uma bíblia da existência humana, mais interessante, mais cheio de vida do que todos os romances realistas e naturalistas, e mais verdadeiro. Porque a verdade é sempre mais estranha do que a ficção: "Truth is always strange, stranger than fiction."[172]

Dr. Samuel Johnson foi o papa literário do século XVIII. Após ter fracassado na arte ligeira dos versos satíricos e na arte severa da tragédia, empreendeu ditar aos seus confrades as leis que deveriam seguir na arte de escrever. Os seus versos secos e abstratos não chegaram a realizar poeticamente a sincera emoção religiosa e as lástimas duma vida incompreendida e malograda, e estão esquecidos; os seus ensaios, cheios de pedantismo moralizante, são ilegíveis; a sua crítica literária, útil na época, tornou-se logo obsoleta. As suas *Vidas dos poetas ingleses*, escritas no estilo clássico, puro, harmonioso, que constitui a delícia dos professores, continuam a ser o horror dos colegiais, e, assim, Samuel Johnson, após uma vida de pobreza, de boêmia e de esperanças malogradas, conseguiu vingar-se da

posteridade. Até hoje, nunca se citam os seus ditos espirituosos e às vezes profundos sem respeitosamente se acrescentar ao nome o título de que ele se orgulhava: Doutor Samuel Johnson. É a sua única herança[173]. Era o tipo do literato estéril. Filho dum livreiro, cresceu entre livros; os livros eram os seus amigos e inimigos íntimos, e o cume da sua vida era o grande *Dicionário da língua inglesa*, um dicionário, o livro dos livros. Ditou até à língua. Ditador nato, nasceu e viveu na miséria e na sujeira. Alvo da mofa dos inimigos, e terror dos amigos. Os seus sócios do tempo e do clube — e havia entre eles homens como o historiador Gibbon, o ator Garrick, o pintor Reynolds, o poeta Goldsmith, o parlamentar Fox — tinham-no por um gênio da conversação. Mas parece que essa apreciação proveio menos da admiração do que do medo. Com efeito, Samuel Johnson era muito grosseiro. Enorme, tendia a reforçar o peso das suas opiniões com o peso do seu corpo. Autoridade literária, como era, simpatizava com todas as autoridades estabelecidas, elogiava sempre o rei, a quem desdenhava intimamente, e os bispos, de cujas crenças desconfiava. Na realidade, não era possível, com esse ditador, uma conversação: não tolerava perguntas nem respostas. "Questionar não é um modo de conversação entre *gentlemen*" — disse — e: "Achei uma argumentação para você; não estou obrigado a achar para você uma compreensão."[174] Quando começava uma réplica com um dos seus famosos "Yes, Sir", ou "No, Sir", sabia-se que logo viria um dogma infalível. "Orthodoxy, Sir, is my doxy, heterodoxy is another man's doxy."[175] "Ortodoxia é a minha própria doxia, heterodoxia é a doxia de qualquer outro." E isto era irrefutável. Triunfou pela grosseria. Tal homem não podia ter um verdadeiro amigo. Em troca, tinha um cão. Um companheiro humilde, infatigável, admirador, devoto. Esse cão chama-se James Boswell[176] e escreveu *A vida do Doutor Samuel Johnson*.

James Boswell não tinha personalidade própria. Não era e não queria ser senão a voz do seu mestre, "his master's voice". O dia em que conheceu pessoalmente o mestre foi decisivo para sua vida. Cheio duma reverência idolátrica, acreditava ser de primeira importância tudo o que se relacionava com Johnson; e porque gozava da prerrogativa de viver perto do ídolo e de nutrir-se dele espiritualmente, como um sacerdote das oferendas, sentia a obrigação de fazer a posteridade participar de tamanha felicidade, e de registrar a vida e os ditos do mestre com a precisão dum diário de experiências místicas ou dum guarda-livros. Com a fidelidade comovente dum idiota consumado colheu tudo quanto caiu dos lábios do oráculo: aforismos mordazes, chistes sarcásticos e asneiras indignas. Boswell votava a Johnson um respeito tão desmedido, que não ousava acrescentar às do mestre nenhuma palavra própria — não era mesmo

capaz disso, e a sua exatidão torna-se diplomática. Estava tão convencido da sublimidade, nobreza e imortalidade de tudo o que dizia respeito a Johnson, que não cuidava de amenizar nada: com uma sinceridade quase sacrílega anotava as estupidezes, os pequenos vícios e as sujeiras do seu ídolo. James Boswell não era dotado do mínimo talento literário[177], mas a espontaneidade da sua escritura supriu-lhe a compreensão dum Gibbon, a cordialidade dum Goldsmith, o talento imitativo dum Garrick, a eloqüência dum Fox e as cores dum Reynolds. Vemos, em seu livro, o grande homem com o casaco manchado, a peruca empoada, o ventre enorme cheio de bifes e de muitos litros de chá que engoliu e embebeu até suar. Ouvimo-lo roncar até meio-dia e disputar até meia-noite. Começamos a imitar, involuntariamente, o seu tremor nervoso de mãos e pés. Ele fita-nos com o seu olhar irritado por cima dos óculos, para, com o seu "Yes, Sir" e "No, Sir", esmagar-nos. Com a eloqüência ridícula de um mestre-escola irascível, lança-nos as suas frases retóricas sobre as coisas mais insignificantes, e às vezes cai do seu bafejar, soprar, grasnar, uma palavra, um relâmpago de gênio, um gemido cheio de luto duma vida incompreendida e malograda. Ninguém percebeu. Quando morreu, todos respiraram. Acreditavam-no definitivamente sepultado sob a sua pedra em Westminster e a montanha dos volumes do seu dicionário. E o tempo implacável não poupou esses livros; mas quando esse monumento literário tinha desaparecido, devorado pelos vermes, percebeu-se que o velho Johnson está bem vivo. Não pode morrer. Transformou-se em personagem mítica, como Hamleto[178] ou Dom Quixote, aos quais, porque nunca viveram, está garantida uma vida eterna. A literatura e a glória de Samuel Johnson foram-se, há muito tempo. Mas ele continua a sua vida no livro de James Boswell, a sua vida grosseira, solene, mesquinha, ridícula e imortal.

Izaak Walton, Samuel Pepys, Samuel Johnson: três imortais. Para precisar melhor, não são os homens que se tornaram imortais, são as suas atitudes humanas. A atitude de Izaak Walton contém o segredo de viver em felicidade; perdeu-se esse segredo delicioso? A atitude de Samuel Pepys contém o segredo de guardar, no meio das tempestades, um equilíbrio perfeito; sabe-se de segredo mais precioso para estes tempos, quase um dever de saúde mental? Mas a atitude de Samuel Johnson está integralmente conservada, sobretudo por nós outros, homens da profissão literária. No fundo, já não precisamos dos Boswell. Cada um o seu próprio Boswell, é o nosso lema: "Everyman his own Boswell".

Há, porém, nesses três segredos, um segredo bem inglês: o segredo de guardar, no mais profundo "demasiado humano", o mais profundo humano. Izaak Walton, Samuel Pepys, Samuel Johnson devem a imortalidade à arte estupenda e bem inglesa de guardar,

entre o humano e o desumano, o equilíbrio. Até nas ingenuidades, nos descuidos e nos ridículos, eles representam o lado “demasiado humano” e o lado humano de tudo o que há, neles, de sublime e grande: Izaak Walton, o talento de bem instalar-se na terra; Samuel Pepys, o individualismo da liberdade civil; e Samuel Johnson, a autoridade da literatura inglesa. Eckermann, aquele Boswell alemão, disse a Goethe: “Não se pode afirmar que esses ingleses sejam mais inteligentes, mais cultos, ou que tenham mais coração do que outros homens”, e o grande sábio respondeu:

> Mas isso não tem importância. O nascimento aristocrático ou as riquezas também não dizem nada. O que vale é que eles têm a coragem de ser como a natureza os fez. Como eles são, são sempre homens completos. Às vezes, doidos completos, concedo. Mas isso ainda pesa na balança da natureza. Eles têm a consciência da sua liberdade e da importância universal do nome inglês.

O MISTÉRIO DE JOSEPH CONRAD

É UM CASO único na literatura universal. Um polaco, filho das estepes ucranianas, estudante da Universidade de Cracóvia, obedeceu, repentinamente, ao *“appel de l’inconnu”*:[179] aprende a navegação em navios de contrabando do Mediterrâneo, arrisca-se em pequenos veleiros no Pacífico. Um aventureiro? Oh, não! Sucessivamente, ele resolve tornar-se um marinheiro, um inglês, um escritor; e será tudo isto. Será capitão diplomado da marinha mercante inglesa, prestará serviços — e bons serviços — sobre os sete mares, para, perdida a saúde, aposentar-se, enfim. Então Joseph Conrad Korzeniowski, aristocrata polonês que esqueceu a língua materna, viverá, com a família, em modesta casa de campo nos *midlands*, como o mais inglês dos ingleses, e teria desaparecido para sempre, em 1924, se não tivesse deixado a obra de Joseph Conrad, que era o mais fascinante dos romancistas ingleses.

É um “professor de energia”, e que venceu. Mas a que preço! A sua correspondência é cheia de lamentos, de queixas e de censuras ao destino. O retrato feito por Frank Brangwyn[180] mostra um esgotado, um neurastênico, um vencido. Joseph Conrad foi um vencido. Marinheiro, sonhou grandes navegações, mas não foi jamais além da direção de pequenos navios, carregados de fretes duvidosos, errantes sobre os mares do Sul. Inglês, não conseguira esquecer nunca certas nostalgias da pátria polonesa, nem sequer dominar perfeitamente a sua língua adotiva; André Gide aprende inglês expressamente para ler os textos de Conrad, que é forçado, até o fim, a submeter-se a correções gramaticais humilhantes. Romancista, ele não consegue senão elogios medíocres, por ter escrito os melhores romances marítimos para a juventude inglesa! Numa das suas últimas cartas confessa: “Nunca obtive, na vida, aquilo que desejei.”

Existe um mistério em torno dessa derrota. Por que desejava ele fazer-se marinheiro, inglês, escritor? É o nosso problema, este mistério, um problema de crítica literária, que se revelará como problema humano. Conrad julga-se, a si próprio, misterioso. “Era incompreensível” — diz ele, sobre o herói do seu romance *Typhoon*[181] — “porque ele se evadira para confiar-se ao mar, em direções desconhecidas, para fins misteriosos.” É este o mistério que invade os seus romances, e os torna alucinantes.

“Romances do mar”! Mas é esquisito o mar de Conrad. O mar não está presente em todos os seus romances; mas existe sempre, no

fundo deles, o ar salgado, e quanto mais nos aproximamos do elemento, mais nos penetramos do mistério que era o seu e que parece ser o nosso também, vagamente. O mar está ausente em *Nostromo*, epopéia de uma fantasmagórica república da América Central, como em *Sob os olhos do Oeste*[182], romance em que Conrad penetra implacavelmente o exotismo perigoso dos russos. O mar é apenas uma lembrança na *Loucura de Almayer*, romance de um aventureiro que se perdeu, em Bornéu, por uma mulher malaia, história da decadência de um fraco sonhador sob o céu tropical. O mar não existe, senão no fundo, em *O pária das ilhas* — e este título — *The outcast of the islands* — é uma divisa para toda a obra de Conrad, e convirá também ao famoso *Lord Jim*, onde estamos em pleno mundo mágico de Conrad, sobre este mar implacável que arruína um pária da civilização. Este mar não é lugar de aventuras, mas de tragédias. Tragédia do *Typhoon*, que agita a pobre alma do capitão MacWhirr. Tragédia da *Linha de sombra* que retém indefinidamente, até ao desespero, o navio na tranqüilidade enganadora do oceano das Índias, linha terrível que torna insensata a vida, e que não se pode transpor senão ao preço de todas as ilusões de felicidade; e quem sabe se se chegará, depois, ao porto de salvação? Em toda parte existem mares desertos sob o sol tropical, sulcados por navios fantasmas, povoados de párias. É o horror. Conrad consegue admiravelmente fazer-nos sentir todos os infortúnios da humanidade: traições, decepções, doenças, guerras, falências, fracassos de toda ordem; ele enche as suas páginas semeando o pavor de uma criação malograda, de um Deus que nos faz viver em tantos horrores. O mistério deste mar é o mistério do mundo e da humanidade.

Mas como desvendar o mistério desse “poeta mudo”, sem comentários, casto, silencioso, discreto como um autêntico inglês? Ele não se trai por uma única palavra. É preciso surpreendê-lo. A sua técnica do romance parece o caminho para o centro do seu mundo e da sua alma.

Conrad prefere a narração indireta. Alguém relata os acontecimentos, dos quais ele conhece apenas uma parte; ou, algumas vezes, alternam-se dois narradores que não conhecem, nem um nem outro, o desfecho, do qual um dos ouvintes é informado por acaso. Algumas vezes o encadeamento fica obscuro, e não saberíamos o fim se não fosse uma carta que o autor recebeu, anos mais tarde, e que completa as suas lembranças. O cume desta técnica complicada é *The chance*[183], romance e história deste romance ao mesmo tempo, o modelo declarado dos *Faux-monnayeurs*[184], de André Gide. *The chance* é relatado em primeira pessoa; mas este “eu”, Charles Powell, não é senão o ouvinte do capitão Marlow, que conhece apenas superficialmente o destino de Flora e do capitão Anthony, os quais,

depois de crimes desconhecidos, fundaram um lar sobre um navio maldito que cruza os mares sem destino certo. Não se poderia penetrar neste passado misterioso sem o socorro de alguns marinheiros que viram o casal em portos longínquos. E Powell virá a saber o fim, porque ele próprio está envolvido na vida de Flora. Mas ninguém conheceu pessoalmente o misterioso Anthony, que desapareceu para sempre nos mares do Sul. Os mistérios em torno das personagens de Conrad simbolizam a impenetrabilidade misteriosa da alma humana, e as complicações, às vezes artificiais, dos enredos, simbolizam maravilhosamente a complexidade insensata da vida. Eis o segredo da técnica de Conrad: todo esse enredamento, essas embrulhadas, essas complicações, são tentativas para penetrar no eterno isolamento dos homens, para unir os episódios dispersos das suas vidas insensatas, para sondar as profundezas da alma desses heróis que se abismam, desconhecidos, nas ondas, e levam consigo os seus segredos para o túmulo do mar.

Conrad aprendeu esta técnica na escola do romancista americano Henry James, sobre o qual escreveu um ensaio — aquele admirável psicólogo Henry James, que sonda as almas, quase diria das suas vítimas, de diferentes pontos de vista, representados por narradores intermediários. Mas Conrad não tem preocupações de psicologia apurada: ele não deseja analisar as almas; deseja, ao contrário, integrar, reconstituir os fragmentos de vidas desconhecidas. Igualmente, ele não se inspira na técnica de Prosper Mérimée, que domina, pela refração da narração indireta, as paixões violentas; as paixões dos homens não contam no mundo conradiano da fatalidade. Menos ainda ele desejaria mergulhar os acontecimentos, pelas narrativas que se recortam, na luz transfiguradora da saudade, como nos contos do alemão Theodor Storm, porque toda a arte de Conrad é, ao contrário, um esforço desesperado de chamar as lembranças ameaçadas de se perderem e que não deviam perder-se; essas lembranças encerram o mistério dos seus heróis e o seu próprio mistério. Aos outros e a si mesmo ele desejaria lembrar com força esses acontecimentos, fazê-los viver ainda uma vez, para distinguir por trás deles a verdade. “A minha tarefa” — diz ele — “é fazer ouvir, sentir, ver, pela força da palavra. Isto, e nada mais. Mas nisso tudo há: atração, medo, consolação, e a verdade também.” Esta verdade não é de ordem filosófica; Conrad é um autor sem filosofia, sem tendências, sem psicologia mesmo. A sua verdade não é pensada, mas vivida, e na sua memória ela se dissolve em mil episódios vividos, incoerentes, representados por esta sucessão de relações que se confundem e se recortam. A vida, na memória de Conrad, é de natureza caótica, e a isto corresponde uma luta desesperada com a forma. As suas cartas abundam de descrições desta luta, e de lamentos: “Os episódios

sucessivos do romance não conseguem desprender-se do caos das minhas lembranças!” Toda a sua literatura é apenas uma tentativa de pôr em ordem o caos, de dominá-lo, de emprestar um sentido à vida. O caminho para transformar essas experiências em arte é a sua técnica de romance.

Há romances, como *Nostromo*, nos quais ele escreve, sem dificuldade, dentro da técnica tradicional; é digno de nota que, nesses romances, o mar está ausente. Existem outros romances, como *A linha de sombra*, nos quais o próprio mar é o herói da ação; aqui, Conrad se opõe corajosamente ao elemento “inimigo”: conta em primeira pessoa. Em outros romances, enfim, o mar é a obscura “causa primária” que dirige os destinos; aqui, a luta com a forma é a luta desesperada contra um inimigo impessoal e imponderável, e é nela que ele busca, em todas as partes, os caminhos para chegar ao coração das almas e das coisas, lutando contra o elemento destrutivo que determinou a vida de Conrad: a sua literatura é a tentativa desesperada de iluminar as trevas, para pôr em ordem o caos.

O poderoso símbolo deste caos é o mar. Sim, ele é autor de “romances marítimos”, e até os meninos se encantam com os seus heróis, esses capitães silenciosos, magnânimos, leais, orgulho da raça inglesa; mas, vistos mais de perto, esses heróis do dever não passam de humildes servidores de certos seres fantásticos: os navios. Conrad sabe descrever navios como só os velhos pintores holandeses, navios no porto, navios de velas desfraldadas, navios na tempestade; enfim, como nos quadros dos mestres, todos esses navios, armas de batalha do homem contra o destino desconhecido, estão paralisados, pela misteriosa “linha de sombra”, em poder do inimigo terrível, do elemento. O mar, Conrad chama-lhe simplesmente: “o inimigo”. É o monstro que encerra no seu seio todas as tentações e todas as desditas, todas as vitórias e todas as derrotas. É a vida. Mas o inimigo nos dá uma oportunidade, e não é por acaso que a obra-prima de Conrad traz este título: *The chance*, “Uma oportunidade”. Não a oportunidade do aventureiro ou do guerreiro, a oportunidade dum jogo ou dum combate. É a oportunidade de dominar o nosso caos interior pela disciplina que este inimigo furioso nos impõe: é a oportunidade de tornar-se um homem. Os fracos e os maus, os Jim e os Anthony, sucumbem; mas o pobre e medíocre MacWhirr pode ser salvo, porque escutou, no barulho do tufão, a voz da sua consciência. O mar é o símbolo de uma ruim organização do mundo; a oportunidade que aparece nessas ondas é o apelo à consciência humana, ao humano em nós, à ordem superior da solidariedade humana. É a força rigorosamente disciplinada da alma, pela qual o sombrio pessimismo de Conrad se salva. “Cheguei a suspeitar que a criação não fosse absolutamente moral. É a nossa tarefa esta atenção intrépida que se

esquece de si mesma, inteiramente devotada ao dever; eis a nossa missão, a que estamos ligados pela nossa consciência." São palavras esquisitas, na boca de um homem que se gabava sempre de "ser um aristocrata católico e polonês"; ressoam mais como aristocráticas do que como cristãs. Mas este pessimismo viril se aproxima do estoicismo verdadeiramente cristão de outro capitão aposentado, de outro aristocrata, católico e francês, também *professeur d'énergie* e castigado também pela vida: lembramos a sombra nobre de Vauvenargues.

Um pessimismo viril. O seu olhar sobre o mundo é incorruptível; ele sabe, muito cristãmente, que a vida terrestre é amarga experiência. Não gasta palavras de um otimismo fácil e artificial. É, muito humanamente, castigado, mas não é vencido. Nos momentos extremos, os silenciosos e — na aparência — tão simples, simplistas, "heróis do dever" de Conrad, transformam-se em silenciosos pensadores, compreensivos do destino humano, superiores, e cujo pensamento é não menos audacioso do que a sua coragem de marinheiro: se não há saída, precisa-se ir através. Conrad enfrenta a vida, com as virtudes heróicas da nobreza medieval: lealdade, humildade, honra e fé. A fuga é inútil. Então, cumpre tudo arriscar para salvar a sua alma. Cumpre mergulhar no elemento destruidor: o mar.

A técnica de Conrad forneceu o segredo da sua arte; a sua "filosofia", simples e corajosa, fornecerá o tríplice segredo da vida de um marinheiro, de um inglês, de um poeta. É preciso mergulhar no mar: por isso é que Conrad se fez marinheiro. Relembremos: "Era incompreensível porque ele se evadira para confiar-se ao mar, em direções desconhecidas, para fins misteriosos." A "filosofia" simples de Conrad, filosofia no sentido quase popular de sabedoria de homem muito experimentado, não responde a isso. Ele não tem nada de um aventureiro. Talvez preferisse a vida patriarcal de um nobre polonês nos seus domínios; sem dúvida teria preferido a vida de um homem da *middle class* inglesa na sua *cottage*. Não importa que, assim, não tivesse conhecido a aventura e a glória; mas não teria também escutado a voz da sua consciência nem salvo a sua alma. Se obedeceu ao *"appel de l'inconnu"*, foi porque a sua consciência o chamava. O apelo da consciência é a oportunidade que o mar oferece, a oportunidade da salvação para os seus heróis, esses "desclassificados superiores", como ele mesmo o era, esses "outcasts of the islands". Pela sua arte e pela sua vida, Conrad desejava salvar-se a si mesmo e aos outros: um marinheiro que salva os companheiros em perigo de naufrágio. Assim, para a tripulação revoltada do navio maldito, *Narcissus*, o supremo perigo é a oportunidade de que resulta a solidariedade, e que promete reincorporar os *outcasts* à humanidade. É a última esperança de toda uma humanidade que será bem cedo um "outcast of the islands". Por

essa razão cumpre aventurar-se ao mar, que é, como a vida, um *“enchanted state”*, um “estado mágico”, cheio de mistério, e da última possibilidade também.

Conrad era marinheiro. O mar era a sua pátria. Mas não se trata do mar que banha agradavelmente as nossas costas. É o mar longínquo, deserto, sob o sol tropical, sulcado de navios fantasmas povoados de párias. Conrad foi sempre um sem-pátria, um expulso, como o seu Jim. Os seus compatriotas eram Almayer, os europeus coloniais, de nacionalidade incerta, os “outcasts of the islands”. Se o mundo de Conrad é um inferno, ele pertence, também, à “perduta gente”.[185]

Mas sobre este mundo maldito levantou-se uma estrela. Existe um povo ao qual os horrores dos sete mares nunca fizeram medo. Existe um povo que se sente em sua casa em todos esses mares e em todas essas ilhas: o povo inglês.

Era a voz misteriosa da consciência que impelia Conrad a tornar-se inglês. Ele vem do Oriente, deste mundo eslavo que ele odiou, que oscila sempre entre o despotismo e a anarquia; ele vai ao mundo, o único mundo, onde a liberdade e a disciplina estão em harmonia. Conrad odiava os russos e a literatura russa, representantes do anárquico espírito oriental que ele viu *Sob os olhos do Oeste*; disciplinou-se literariamente, como Henry James, na escola dos franceses, e como James chegou a naturalizar-se cidadão inglês; mas não se tornou, como James, membro da elite inglesa afrancesada; tornou-se membro desta outra elite inglesa que enfrenta sempre o caos, o oriental e o infernal: tornou-se marinheiro. Após ter conhecido as glórias da literatura inglesa, a comodidade da vida inglesa, a consciência da liberdade inglesa, tudo o que vale o gastar uma vida para tornar-se inglês, Conrad aprendeu a mais difícil arte inglesa, a que Charles Morgan celebrou no *Essay on singleness of mind* [186]: a arte de ser um homem. Conrad desejava ser um simples marinheiro inglês, um marinheiro livre e leal de Sua Majestade Britânica; um marinheiro que cumpre o seu dever, “o dever a que estamos ligados pela consciência”, o dever ao serviço desta grande epopéia que levou os ingleses até os confins do mundo. A liberdade apurada pela disciplina é, para Conrad, o supremo valor humano. Ele cumpriu este “dever que a Inglaterra espera de cada um dos seus filhos”,[187] nessa submissão voluntária à solidariedade voluntária que é o segredo e a grandeza da liberdade dos ingleses.

Nesse sentido, Conrad era inglês. Quando já não podia servir à Inglaterra no mar, passou a servi-la naquilo “que ficará da Inglaterra quando nosso último navio de guerra repousar no fundo do mar que terá devorado os nossos últimos rochedos cretáceos”:[188] a literatura inglesa.

Conrad desprezou, surpreendentemente, a literatura. O seu primeiro romance apareceu quando ele tinha quarenta anos. Vinte anos antes encontrara, em Bornéu, seu Almayer, desaparecido do mundo civilizado. Vinte anos depois escreveu a *Loucura de Almayer*, não para fazer literatura, mas, embaraçado ainda pela língua estrangeira, para "procurar uma recordação de coisas longínquas e homens esquecidos". Em seguida, acumula febrilmente as mil anedotas dos portos malásios, as mil e uma noites sobre o Pacífico, para salvar essas lembranças, para compor a epopéia do Oceano, do mar inglês; epopéia da qual os seus romances constituem os fragmentos.

Fragmentos de epopéia duma humanidade em marcha, os romances dissolvem-se, eles próprios, em episódios fragmentários, cada um dos quais é uma etapa no caminho da humanização da humanidade. A esta composição por etapas corresponde o estilo conradiano, reconhecível entre mil: narração seca e sóbria, onde muitas vezes as palavras mais elementares de repente se revestem de uma tristeza metafísica ou de uma significação superior, como o raio da sorte cai das nuvens do tufão. A bem dizer, não são romances, essas viagens sem fim nem termo; pelo menos, não pertencem à categoria do romance moderno, e para classificá-los é necessário estabelecer uma distinção que escapou, até agora, à atenção da crítica.

O velho romance, antes do século XIX, o "romance pré-histórico", está sempre em viagem. Dom Quixote percorre a Mancha e Gil Blas a Espanha; Robinson percorre os mares e Gulliver os países da imaginação; Tom Jones viaja na Inglaterra, e o Lawrence Sterne da *Viagem sentimental*, na França; e o romance do goethiano Wilhelm Meister chama-se *Anos de viagem*. Os criadores do romance moderno, Stendhal e Balzac, domiciliaram-no. Desde então o grande romance europeu passou a habitar "a cidade e a província"; o romance de viagem tornou-se um gênero menor, romance de aventuras para uso da juventude. Agora, explica-se o mal-entendido quanto aos "romances marítimos" de Conrad: ele retomou uma antiga forma para revolucionar o gênero. Ele dissolveu a forma. Abriu o romance para o espaço, como Marcel Proust o abriu para o tempo. Somente, a direção de Conrad não é o passado; o seu romance "em marcha" prediz um futuro sombrio. Ainda uma vez, a humanidade, expulsa da civilização, "outcast of the islands", embarcará, para todos os mares. O romance de Conrad, como o seu autor, é um expatriado.

O romance de Conrad mostra-nos aquilo que nos espera: traições, decepções, doenças, guerras, falências, malogros de toda ordem; e, através deste caminho de horrores, a terrível "linha da sombra", o ponto-morto do desespero, a linha que não se pode transpor senão ao preço de todas as ilusões de felicidade; e quem sabe

se se voltará, depois, ao porto de salvação? Os vencedores de Conrad são sempre vencidos, como ele mesmo era um vencido, pelo mar e pela vida.

Mas esses vencidos são os verdadeiros vencedores. Aprenderam na derrota aquela “concentração espiritual”, que o “teresiano” Charles Morgan celebrou como a arte de tornar-se um homem; e esta concentração transforma o seu passado. Nas suas lembranças, a *chance* está presente, restabelece-se a solidariedade dos corações, a solidariedade da humanidade faz-se pressentir. Com a derrota, descobriram o que haviam perdido, o que os tinha expulsado para os sete mares: a falta do sentimento de humanidade,

> ... este sentimento de solidariedade que une a solidão de inúmeros corações a esta outra solidão de sonhos, alegrias, sofrimentos, aspirações, ilusões, temores e esperanças, que une todos os homens a todos os homens, toda a humanidade numa unidade superior, aqueles que morreram àqueles que vivem, aqueles que vivem àqueles que nascerão. [189]

Aquele que desejar salvar sua vida, a perderá; e aquele que perder sua vida pelo amor, a reencontrará. “Eu” — tinha ele dito — “nunca obtive, na vida, aquilo que desejei”; mas acrescenta: “O melhor, na vida, é, talvez, nunca ter obtido aquilo que se desejava.”

Sem dúvida, esta filosofia de Joseph Conrad não é uma conclusão nem um fim; mas a vida também não tem conclusões, e também não há fim no murmúrio longínquo do mar sombrio.

ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A INGLATERRA

DETESTO sinceramente Rudyard Kipling. Sua mandíbula de buldogue é a expressão fisionômica da educação tanto no jângal como para o jângal, e a brutalidade simplista dos seus contos indianos representa o estado de espírito de certos *gentlemen*, que se comportam perfeitamente em sua casa, mas, no estrangeiro, procedem como no jângal dos selvagens. Não suporto esta raça kiplinguiana de comerciantes violentos, dissimulados em suboficiais, que tagarelam nos *Barrack-Room Ballads* e zombam dos nomes incompreendidos das cidades subjugadas:

> My name is O'Kelly, I've heard the Revelly
> From Birr to Bareilly, from Leeds to Lahore,
> Hong-Kong and Peshawur,
> And fifty-five more, all endin' in "pore".[190]

Deus prometeu-lhes, a eles, a soberania das Índias, com as suas "cinqüenta e cinco cidades, todas terminando em *pore*", e a soberania do mundo, que ouviu, espantado, o grito orgulhoso: "God Save the King!"

Uma só vez Rudyard Kipling exprimiu uma emoção profundamente humana: foi quando compôs, por ocasião do jubileu da velha rainha Vitória, o seu poema *Recessional*, à maneira das ladainhas de procissão da Igreja Anglicana. A Inglaterra de então estava na culminância da glória, da força, da riqueza, e a assembléia dos Lordes e dos Bispos e dos Comuns na Abadia de Westminster, à sombra dos túmulos dos grandes mortos da nação, e sob a cúpula da ruidosa *Aleluia* de Haendel, era a reunião mais gloriosa, mais poderosa, mais rica do mundo, e quando gritava, com orgulho incrível: "God save the Queen", então Rudyard Kipling lhe lançava o desafio contrito do seu *Recessional:*

> Lo, all our pomp of yesterday
> Is one with Nineveh and Tyre!
> Judge of the Nations, spare us yet,
> Lest we forget — lest we forget!

Toda esta glória será de ontem, e perecerá como a glória de

Nínive e de Tiro, das cidades malditas: ó Juiz das Nações, poupa-nos, para não esquecermos, para não esquecermos!

> Lord God of Hosts, be with us yet,
> Lest we forget — lest we forget!

Como um profeta, o poeta se assusta do dia da catástrofe: — Que o Deus dos Exércitos nos assista, para não esquecermos, para não esquecermos!

> Thy mercy on Thy people, Lord! Amen.[191]

Para não esquecer, para não esquecer! Eu o tinha esquecido, ao brutal mercenário Kipling, com a sua loquacidade orgulhosa e suas "cinqüenta e cinco cidades, todas terminando em *pore*". A sua figura anônima me ocorreu à lembrança — foi ontem — quando um aparelho de rádio distante tocava o *Marlborough s'en va-t-en guerre*, como uma marcha fúnebre, e os sinos da Abadia de Westminster ressoavam uma Aleluia abafada e um muito longínquo *God save the King*. Era a hora de uma cidade terminando em *pore*.

Pensava nesta imensa herança, pensava na grandeza viril dos estóicos da Antiguidade, no verso amado de Lucano:

> Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni.[192]

A causa vitoriosa agradou aos deuses, mas a Catão a vencida. E as cinqüenta e cinco cidades todas terminando em *pore* submergiam-se nas águas tenebrosas do Oceano longínquo, como um grande navio incendiado, e do mar visionário ante os meus olhos subiam os cem condados ingleses, todos terminando em *shire*, esta paisagem a que Katherine Mansfield chamou "um jardim longínquo, visto pelas janelas da alma": a Inglaterra.

Uma floresta de gruas e de mastros, fantasma na bruma, o porto; uma floresta de pedras, Londres; uma floresta de pequenas casas uniformes, os subúrbios; catedrais enormes dominando pequenas cidades medievais; a luz amarela da tarde de inverno sobre as capelas e os colégios, em que a raça dos *fellows* e dos *tutors* guarda, como os monges da Idade Média, o nosso último tesouro; chaminés e chaminés, praias e praias, frias na bruma de uma chuva fina e incessante. Fantasma de um castelo irreal: a ilha no mar setentrional, a ilha que governa o mundo.

Um poeta chamou-a "o castelo do império e do tédio", e seu *spleen* acrescentava:

> Uma ilha da danação, vomitando fumaça negra, uma máquina barulhenta, essa hipócrita e ébria Inglaterra; Deus até ficou desolado quando criou o inglês e viu que não lhe dera voz para cantar, nem sentidos para gozar da vida, mas um livro de contos, em vez de coração; e para compensar essas borralheiras da criação, concedeu-lhes Deus um pouco de domínio

> mundial, e, para merecê-lo, três coisas preciosas: a liberdade civil; o conforto; e o William Shakespeare.[193]

Assim é.

Evidentemente, o nome de William Shakespeare não figura lá senão como uma metáfora, um *pars pro toto*[194], um *mot-clef* para indicar a literatura inglesa, a maior, a mais rica, a mais profunda literatura do mundo, um "jardim visto pelas janelas da alma"; Shakespeare, o mestre, cuja vara mágica de Próspero evoca todos os espíritos do céu e do inferno, Shakespeare representa aí o senhor feudal, o lorde do castelo, cujo prado, "cuidado há trezentos anos", é guardado aristocraticamente pelas sebes clássicas da poesia de Alexandre[195] Pope. Não o imagineis como um jardim muito regular, ao gosto de Versalhes; de Marlowe e de Chapman a Keats e Swinburne, as ninfas, os sátiros e as mênades da Hélade não cessaram de vaguear orgiasticamente pelos seus prados; no alto, a literatura inglesa sempre teve profetas, os Milton para atear as revoluções, e os Carlyle para exorcizar; em baixo, um riso inextinguível, homérico, ressoa através dos séculos da literatura inglesa, o riso alegre de Chaucer, o riso mordaz de Ben Jonson, o riso maligno de Swift, o riso espirituoso de Congreve, o riso melancólico de Sterne, o riso ruidoso de Fielding, o riso irônico de Jane Austen, o riso *bonhomme* de Dickens. E quando este riso ameaça tornar-se em pequenez mesquinha da média, o espírito inglês sempre lhe sabe opor o seu *taedium*, seu *spleen:* os terrores da noite de Thomson, as visões infernais de Blake, o vento horroroso sobre os *Wuthering heights*[196] de Emily Brontë, o "wait in unhope" de Thomas Hardy. Estes sonhos diabólicos da vida, que são eles senão as alegorias dos terrores que o marinheiro inglês arrostou, Robinson sobre a sua ilha deserta, o marinheiro de Coleridge sobre o seu navio maldito, o marinheiro Joseph Conrad sobre os sete mares e o Oceano ardente do Sul? Não há recanto sobre a terra onde não cintile a lâmpada solitária dum marinheiro inglês, e à sua luz responde a lâmpada solitária dos humanistas Matthew Arnold ou Walter Pater em suas células monacais de Oxford ou de Cambridge. Lá fora, os furacões devastam; mas *at home*, o doce luar sobre os jardins da Inglaterra faz cantar os rouxinóis de Shelley e dançar as fadas de Spenser. E perto da célula do colégio, onde o espírito evoca os demônios, está a igreja, onde o dia, que expulsa os demônios, é saudado, em nome do *"Lord Almighty"*, pelos cantos piedosos de John Donne, de Cowper e Wordsworth.

O nome de William Shakespeare não é senão uma cifra: resume-os todos, é o mestre desta floresta encantada da literatura inglesa, de que o velho filistino Macaulay[197], tão feliz em suas fórmulas, disse: "Quando nosso último navio de guerra descer ao fundo do mar, quando a tempestade quebrar o último rochedo

cretáceo desta ilha, haverá sempre um monumento imperecível da nossa nação: a literatura inglesa.”

É uma literatura de fidalgotes, caçadores, esportistas, marinheiros: uma literatura ao ar livre. A atmosfera, livre, fresca, pura, é o incomparável nas obras da literatura inglesa, que mais do que outra é apaixonada da Natureza, e cujo monumento mais velho é uma canção de verão:

> Summer is y-comen in!
> Sing cuckoo! cuckoo![198]

Mas o verão inglês é uma coisa singular. Byron sustentou que o inverno inglês acaba em julho, para recomeçar em agosto[199], e muita gente nunca percebeu um verão inglês. É preciso ter bons nervos para senti-lo. Mas, de uma vez por todas, Deus disse aos ingleses: “Make the best of it!”; e das inclemências do tempo fizeram eles o conforto.

Não é em toda parte que se gosta dos ingleses. Mas não há quem não se admire da virtude poderosa de instalar-se em todos os continentes, de transplantar para sob todos os céus as mesmas casas inglesas, os mesmos clubes ingleses, os mesmos lugares de esportes ingleses, a capacidade de dedicar-se, em toda parte e sempre, imperturbavelmente, à pescaria à linha e ao *golf*, ao tênis e ao *cricket*, ao comércio e aos estudos gregos. O grande manual da pesca à linha, o *Compleat angler* de Izaak Walton, é ao mesmo tempo o grande manual do perfeito *gentlemen*, no qual se aprende o sangue-frio dos nervos, a tranqüilidade da alma, o *fair play* da competição. O inglês é o amigo mais frio, o vizinho mais seguro, o inimigo mais generoso.

A Inglaterra teve muita glória: “Lord God of Hosts, be with us yet, lest we forget.” Mas a maior glória da Inglaterra é o *fair play*. É um método de negociar, de executar os esportes e de fazer a guerra. É sobretudo o espírito da liberdade civil.

A Constituição inglesa não está escrita, o Direito inglês não está codificado. É difícil a gente entender-se entre os mil “casos de precedência”, cujos efeitos incríveis, a tenacidade de certos usos seculares já desprovidos de sentido, têm divertido a muitos. Cada dia de Ano-novo, os deputados da *City* de Londres apresentam a Sua Majestade Britânica um pedaço de madeira, lembrança do arrendamento de uma floresta que um rei da Idade Média concedia a seus vassalos mui leais, floresta que já não existe há muitos séculos; e seus vassalos mui leais forçariam seu rei a aceitar esse pobre feixe de lenha, porque ele lhes garantiu o privilégio de isenção de certos outros impostos. Não pagar — dir-se-á — constitui naturalmente sua virtude tradicional. Mas escutai a história do cidadão Joseph Hume:

Ao tempo de Canning e da reforma parlamentar, havia na Câmara dos Comuns o deputado escocês Joseph Hume, homem

grosseiro, de cabelos ruivos, extremamente antipático, o livro de contas personificado, e que não podia dizer três palavras sem referir números, sem falar de dinheiro. O orçamento era a sua especialidade. Sob todos os ministérios, o seu lugar era sempre nos bancos da oposição. Era o terror dos ministros. Canning não ousava nunca em sua presença pronunciar um número, sem primeiro consultar o Tesoureiro: — "How much?" Todo o mundo o temia e o detestava. Um dia, porém, porque o rei e os lordes não cumpriram a palavra empenhada na reforma do Parlamento, Joseph Hume ergueu-se e pediu a palavra, para falar, com surpresa de todos, sobre um assunto fora do orçamento, e a sua voz de bolsista embotado se tornou estrepitosa como os sinos da Abadia de Westminster; e, porque o seu coração estava em sua bolsa, propõe a moção de não pagar impostos. Ah, o velho bolsista revolucionário! Mas, nove anos depois, estando a guerra às portas e o tesouro esgotado, o referido Joseph Hume ergueu-se e declarou querer pagar voluntariamente os impostos do ano seguinte, porque "recusar os impostos é privilégio da Câmara dos Comuns e pagar os impostos é privilégio do cidadão inglês".

Esta palavra *privilégio* é o *mot-clef* da liberdade inglesa. Os privilégios são herdados por tradição, e atestados e garantidos pelos "casos de precedência", e este sistema simples e complicado substitui todos os códigos e todas as constituições escritas, até as situações mais irregulares e ameaçantes; porque a própria revolução é um privilégio.

Notai bem como difere, em relação à língua inglesa, a significação da palavra *privilégio* em outros idiomas, em francês por exemplo. Na França os privilégios são abusos abominados e detestados, fazem-se revoluções para aboli-los. Na Inglaterra os privilégios são liberdades tradicionais e veneradas, e fazem-se revoluções para restaurá-los. Sai-se da legalidade somente para reparar a legalidade violada; nada além disso. Um passo a mais, e o privilégio real se dirigiria contra os revolucionários, e nenhum *gentleman* se prestaria a tal violação da ordem legal, que é conexa à liberdade inglesa. A ordem e a liberdade inglesas estão sempre em equilíbrio, e a arte do *fair play* político está em equilibrar honestamente, sem violência, as forças opostas. Eis porque a oposição é, na Inglaterra, uma instituição do Estado, necessária à manutenção do equilíbrio chamado "sistema dos partidos", e regulada pela lei do *fair play*.

Isto não se escreveu em nenhuma Constituição. É a força duma tradição multissecular e venerada, fruto duma educação de todo um povo, para o *fair play*. O *fair play*, totalmente independente de parágrafos jurídicos e convicções de partido, não é nem liberal, nem conservador, nem sequer uma lei. Nem um sistema político. É o método — *o último método* — de uma honesta vida comum de pessoas

honestas. Daí o motivo por que chamei ao *fair play* a maior glória inglesa — "lest we forget — lest we forget!"

A Constituição inglesa não se escreveu. É só uma tradição, a tradição da liberdade. Algumas leis, em vigor ainda mas já obsoletas, a famosa *Magna Charta*, a *Declaration of Rights*, não constituem mais do que símbolos, símbolos jurídicos da política do *fair play*. Toda a vida inglesa está cheia de tais símbolos, que regem sem força exterior, somente pela convenção tácita do *fair play*. O policial, na rua, levanta o seu bastão muito inocente — e o inglês mais individualista e mais obstinado logo pára, pois que o bastão policial é também um símbolo, símbolo do poder real, instituído para proteger as liberdades individuais e obstinadas de todos os ingleses. O mais poderoso desses símbolos é o que reúne em si todos os aspectos da vida pública inglesa: é a famosa "procissão de Westminster", a festa real e eclesiástica por ocasião da inauguração e do encerramento dos Parlamentos, das coroações e dos enterros dos reis. Foi num desses momentos solenes que se escreveu a prece "lest we forget — lest we forget!" Então, as duas Câmaras, a dos Lordes e a dos Comuns, saem da Casa do Parlamento, edifício que reúne ao aspecto gótico da tradição medieval todas as instalações do conforto inglês. O cortejo é conduzido pelo primeiro ministro e pelo chefe da oposição, um ao lado do outro, símbolo do *fair play* político, do equilíbrio entre a ordem legal e a liberdade civil. Assim, o primeiro ministro e o chefe da oposição, os lordes e o povo, entram na Abadia de Westminster, cujos túmulos e pedras formam uma revista shakespeariana da história inglesa; no meio dos reis e dos nobres lordes, estão enterrados os poetas; todas as glórias desta instituição nacional que é a literatura inglesa: a estátua de Shakespeare saúda o túmulo de Henrique VII. E o símbolo supremo desta unidade de tradição, de liberdade e de honestidade é o primeiro *gentleman* do país, o rei, que aí reside no meio de seus lordes e de seus comuns: é em sua honra que os sinos da Abadia de Westminster oferecem sua Aleluia, e todo o povo o seu *God save the King*.

Pensei nisso quando os sons longínquos do *Marlborough s'en va-t-en guerre* e dos sinos fúnebres fendiam meu coração. Tive a visão desta grande história inglesa, história duma conquista da liberdade, e estava enfim reconciliado com este soldado inglês, com suas "cinqüenta e cinco cidades, todas terminando em *pore*", ele também um soldado anônimo da liberdade pela Inglaterra, por nós todos:

> Judge of the Nations, spare us yet,
> Lest we forget — lest we forget!

Os sinos de Westminster dobram. É por uma "cidade terminando em *pore*". Só? Ocorrem-me as palavras do velho e grande poeta John Donne, que se prestaram a título de uma obra de nossos

dias[200], resumo terrível das nossas angústias:

> For whom the bell tolls?
> He tolls for you.[201]

"Por quem dobram os sinos? Dobram por vós." Por vós, por nós todos. Não esqueçamos, não esqueçamos nunca! *God save the King*.

3.ª PARTE

JULGAMENTOS

TRADIÇÃO E TRADICIONALISMO

OS ASPECTOS do nosso tempo trazem a todos os lábios as expressões: "Isso nunca se viu", "isso desafia toda a experiência". É um sintoma muito grave. O primeiro dever de Adão
foi "o de chamar as coisas pelos nomes", para as reconhecer. Cabe-nos, a nós, antes de tudo, reconhecer as coisas, de acordo com as experiências que, desde Adão, a humanidade vem acumulando. Talvez Matthew Arnold denominasse a isto "a faculdade crítica de *distinguir;* o que está na base da verdadeira civilização". É essa a mesma "faculdade crítica de distinguir" de que o místico tem necessidade a fim de verificar se as suas visões provêm de Deus ou do Demônio. E a "verdadeira civilização" é a visão da humanidade. Temos, pois, desde Adão, que se achava em estado de graça natural, a necessidade das experiências, cuja soma está acumulada nas tradições da humanidade, para reconhecer as coisas e pôr em ordem o caos. Mas como consegui-lo, se as próprias coisas "desafiam toda a experiência"?

A perda das tradições é o sinal do nosso tempo. O reverso é a florescência dos tradicionalismos de toda ordem. Sabemos ainda hoje o que é uma tradição? É o que me pergunto. Mas, para responder, o pior dos caminhos seria recorrer aos De Maistre, aos de Bonald, aos Adam Mueller, aos Donoso Cortés, aos grandes tradicionalistas, cuja atividade espiritual foi excitada pela perda das tradições da sua própria época. Nossas perdas são bem nossas. É preciso suportá-las e meditá-las, por nossa própria conta.

O que é uma tradição? Há várias respostas. A tradição de um povo, de uma região, de um grupo, é, primeiramente, um conjunto de tradições: as crenças, os costumes, as canções, a cozinha, a casa, a família, todo esse conjunto de coisas, das quais só nos damos conta quando se vão. Elas são o objeto de lamentações nostálgicas de todos os velhos e de todos os retardatários. Desde o velho poeta espanhol Jorge Manrique, que se lamentava —

> Qualquiera tiempo pasado
> Fue mejor

— até ao velho que me assegurava, ainda outro dia, que "o verdadeiro amor apenas existiu pelos anos de 1890". Em certos homens — e há muitos deles — esse tradicionalismo de ressentimentos se condensa

numa hostilidade violenta contra o seu próprio tempo: eles estão prontos a aderir a todas as revoluções contra seu tempo, sem ver que assim perecem os últimos restos das queridas tradições. O contrário desses partidários pequeno-burgueses, ressentimentais[202] das revoluções herostráticas[203], encontra-se nos amadores entusiásticos das tradições moribundas, nos folcloristas das velhas canções e costumes, cujos museus mofados só raramente se transformam — sob a mão de um grande artista, de um Gilberto Freyre — num quadro vivo do passado: unicamente quando esse passado se foi para sempre.

O que une as duas espécies de tradicionalistas é que eles não são exigentes. Lamentam e colecionam tudo. Por aí ganhamos um primeiro elemento de definição de uma verdadeira tradição: tradição é escolha. Primitivamente, a tradição era "o que não está escrito", o que se transmite oralmente; os "grandes tradicionalistas" do romantismo não procuram a tradição dos livros, mas a tradição não escrita do povo, a tradição subconsciente das lembranças populares. Por isso as tradições encerram um elemento perigoso de incerteza, de autenticidade duvidosa. Elas precisam ser garantidas por uma autoridade. O complemento indispensável do princípio de tradição na Igreja Romana é a autoridade do papa, a autoridade de distinguir o que é a verdadeira tradição e o que não é. Tradição é escolha.

Não há uma só tradição em nenhum lugar. Em toda parte há muitas tradições, entre as quais é preciso escolher. A escolha de uma tradição é a reprovação das outras, é uma decisão suprema. Nisso consiste a grande política. Porque a escolha das tradições do passado determina o futuro. Os Estados Unidos rejeitaram as tradições aristocráticas do Sul e adotaram as tradições puritanas do Norte. Isto determinou a sua história. Quase sempre essa escolha de tradições é muito consciente, até mesmo arbitrária: cada recanto da maravilhosa Roma medieval dos papas que desaparece para dar lugar às escavações de alguma ruína desinteressante da Roma imperial prova a política arqueológica, a escolha da tradição, da Itália fascista. Muitas vezes a escolha da tradição é impossível; a França moderna despedaçou-se entre duas tradições: a galicana e a jacobina. Às vezes não há tradições que escolher, porque se perderam todas as tradições, como na Alemanha depois de Nietzsche. Ali foi criada a tradição artificial dos velhos germanos, que não está ligada por nenhuma continuidade aos alemães modernos.

Mas a continuidade é essencial à tradição: o segundo elemento da definição. Ainda uma vez a Igreja Romana nos instrui: ela reúne a autenticidade das suas tradições a uma continuidade, a sucessão apostólica dos seus bispos. Não se "cria" uma tradição por si só. Isso significaria colocar-se a si mesmo na origem das coisas, em vez de Deus. Contra essa blasfêmia revolucionária o grande romântico e

conservador alemão Achim von Arnim lançou, no seu romance *A condessa Dolores*, a magnífica apóstrofe: "Maldito seja aquele que começa por si mesmo! Somente a infâmia começa por si mesma um novo mundo. O que é bom, o foi eternamente."

Com isso a tradição parece essencialmente contra-revolucionária. Houve, porém, muitas vezes, revoluções de tradicionalistas, e o país mais tradicionalista, a Inglaterra, conhece apenas revoluções tradicionalistas, para defender-se de inovações, chamadas contra-revolucionárias. O verdadeiro inimigo da tradição é a anarquia espiritual, que esmaga todas as continuidades; e a tradição e a contra-revolução não são a mesma coisa. No volume XVII das *Obras* de Lenine, lembro-me de ter lido: "A cultura proletária não deve ser outra coisa senão a evolução sistemática dos tesouros que a humanidade conquistou sob o jugo dos capitalistas." Lenine critica, zombeteiramente, os "radicalismos ridículos" dos artistas revolucionários, e acrescenta: "O marxismo é o resultado de três produções da burguesia: a filosofia alemã, a economia política dos ingleses, e o materialismo francês do século XVIII." Vê-se que Lenine escolheu cuidadosamente sua tradição, e o fez para guardar uma continuidade. "A civilização" — diz ele — "não poderia sobreviver ao capitalismo, que a criou, sem uma revolução que destruísse e preservasse ao mesmo tempo: a revolução social é necessária para realizar, no futuro, a continuidade da civilização." Continuidade é a primeira e a última palavra dos Bonald e dos Adam Mueller. Assim, como eles, Lenine é tradicionalista.

Não o digo por prazer do paradoxo. Digo-o para poder melhor definir a "continuidade" e salvá-la do monopólio de um programa político. A liberdade civil inglesa é também uma tradição em continuidade. O tradicionalismo dos Burke, dos Savigny, não é estático; ele sublinha sempre o "tornar-se" orgânico, continuado, muitas vezes inconsciente. Visivelmente, é coisa diversa da "evolução" dos liberais: estes relevam o movimento em todas as coisas duráveis; aqueles relevam a durabilidade em todas as coisas movimentadas. [204] Ao ver dos tradicionalistas, o mundo destruir-se-ia por si mesmo, em movimentos precipitados, se a "durabilidade" e a continuidade histórica não reagissem. Estamos sempre na iminência de cair no abismo. O verdadeiro tradicionalista — Lenine o é só pela metade — é seriamente preocupado com angústias religiosas. O contrário do bem-pensante burguês, que quisera ver a continuidade dos seus progressos materiais garantida pelas tradições que ele secretamente desdenha. Tradicionalismo não é um programa político. Ele treme pela existência do mundo.

Essa nova definição fornece um elemento positivo e um elemento negativo. O elemento negativo ensina-nos que o

tradicionalismo não é um programa político. As grandes contradições políticas e ideológicas desaparecem, aí, mais ou menos. Não se trata de revolução ou de contra-revolução. Trata-se de um problema grave: como conservar a continuidade do mundo? Questão de tática.

A tática representa, nas relações materiais dos homens, o que representa a pedagogia nas regiões do espírito. A tradição guarda as experiências do passado e transmite-as, pela continuidade, às gerações do futuro. Essa função de transmissão revela o caráter pedagógico da tradição.

Naturalmente não falo da pedagogia escolar. Falo da pedagogia, maior, dos povos, assunto de extraordinária importância e por aí muito pouco estudado. Há somente um mestre: a Ordem dos Jesuítas. Sem dúvida, a verdadeira grandeza dos jesuítas reside nos princípios da sua pedagogia, que assim poderia ser resumida: apresentar aos alunos noções fixadas, subtraídas a qualquer discussão, e incuti-las por uma disciplina que é um cerimonial. Essa disciplina, porque é um cerimonial, por assim dizer, mecanizado, preocupou seriamente o espírito atormentado de Pascal. Mas ele não tem razão. Vivemos, todos nós, dentro de cerimônias. Cada um de nós tem necessidade de certas cerimônias muito pessoais para poder adormecer, de noite. A tela, a opereta, o rádio, a literatura fácil, que adormecem nosso espírito, aplicam o cerimonial de seus estereótipos, tradição eterna do mau-gosto. O cerimonial do adormecimento, porém, representa mais do que caprichos individuais: é a ligação entre o dia, com os seus movimentos instáveis, e a noite, com a sua duração obscura. Todo o cerimonial, o cerimonial religioso sobretudo, encerra a vida quotidiana e banal pela vida, mais alta e mais solene, da durabilidade. O cerimonial dá-nos a disciplina para suportar o olhar das "noções fixadas", dos dogmas, das "idéias". O cerimonial é a disciplina pedagógica da "continuidade" tradicionalista. Todo tradicionalismo crê em idéias invariáveis. Essa comunidade de vistas idealista é independente de todos os programas políticos ou espirituais: a civilização antiga dos humanistas, a civilização medieval dos românticos cristãos, a civilização proletária à maneira de Lenine constituem conjuntos semelhantes de idéias de valor indiscutível. Eis o elemento positivo da definição que a noção de "continuidade" nos forneceu: todo tradicionalismo, ao contrário do progressismo, é idealista, platônico.

Eis porque os jesuítas são humanistas convictos. Os jesuítas e os humanistas aliaram-se pela fé comum nas idéias duráveis, invariáveis, subtraídas a toda crítica.

Essa atitude anticrítica em relação ao passado é característica dos tradicionalismos. Parece contrária ao que procuramos? Não devemos esquecer que procuramos "a faculdade crítica de distinguir; o

que está na base da verdadeira civilização". Mas aquela atitude é verdadeiramente anticrítica? Ela me parece, antes, acrítica, o que não é uma distinção muito sutil. Há dias, lia nas *Conversações com Goethe*, do velho Eckermann: "Em Roma hospedei-me numa casa perto da Piazza del Popolo; hoje vê-se em Roma uma outra casa onde pretendem que eu teria habitado. Não importa, é preciso deixar seguir as tradições" (8 de abril de 1829).[205] Esse ponto de vista não é, de modo algum, pragmatista, não tem relações com o dinamismo artificial de Nietzsche. Permitam-me pequena digressão. Ninguém admira Nietzsche mais do que eu, ninguém lamenta mais os mal-entendidos brutais que o transformam, na consciência dos semiletrados, em profeta do pangermanismo ou apologista de um ateísmo especificamente alemão. Nietzsche é um poeta-profeta. Dizia a verdade que os grandes mestres do positivismo alemão não viam: a civilização acha-se à beira do abismo niilista. A profunda ignorância filosófica do seu tempo impediu-o de reconhecer a origem dessa catástrofe na falsa interpretação da evolução hegeliana em sentido darwinista e materialista; seu mestre Schopenhauer barrou-lhe o caminho de volta a Hegel. Mas a "evolução" de Hegel não é outra coisa senão a "durabilidade" de Goethe. O caminho de volta, de Nietzsche, através de Hegel, a Goethe, é um verdadeiro caminho de salvação. Ele nos leva à veneração respeitosa do que é, do que se formou no seio da durabilidade. Assim, a pequena digressão conduziu-nos a um acriticismo consciente, que não põe mais em discussão as "idéias", porque estão indestrutivelmente consagradas pelo tempo, pela durabilidade, pela continuidade. O tradicionalismo é platônico.

Todo platonismo é de ordem estética. Meu amigo Adolf Loos, o grande arquiteto vienense, gostava de dizer: — "Tudo o que é moderno é feio, tudo o que é velho é belo." Alain explicaria isso pela função exterminadora do tempo, que só deixa subsistir as coisas bem realizadas, destruindo as falhadas. — "Que casas feias!" — dizia alguém a Machado de Assis, que respondeu: — "Feias! Mas são velhas!"[206] Essas casas não podem ser feias, porque o tempo as poupou. O tempo, paradoxalmente anti-histórico por definição, esquece o feio e só conserva o belo. E isso vale também quanto ao verdadeiro. "As velhas verdades" — dizia Loos — "dizem-nos mais que as novas mentiras." Porque o tempo esquece o feio, mas a mentira é esquecida por si mesma. Tudo quanto é moderno não vale nada. Os antigos têm sempre razão.

Eis uma profissão de fé bem tradicionalista. A tradição não tem necessidade de justificar-se perante nós. Muito ao contrário, nós é que temos necessidade de justificar-nos perante a tradição. É quase ridículo criticar uma tradição; porque ela existe, e "tudo quanto existe tem a sua razão de ser". A frase citada de Goethe é bem hegeliana,

certamente sem ele o saber. É uma insolência crítica exigir que os antigos, os velhos, as tradições, se confirmem perante nós. É muito mais razoável exigir que nós nos confirmemos perante eles. Nesta exigência reside a razão de ser de todo humanismo. As verdades da Antiguidade greco-romana não eram verdades eternas, e as suas belezas não eram insuperáveis. Longe de nós o academicismo insuportável. Mas foram as primeiras verdades e as primeiras belezas bem sucedidas que uma tradição contínua nos transmitiu, e isto as erige em instâncias duráveis, que dirigem a todas as épocas e a todo homem consciente esta pergunta, que é a essência do humanismo: — Sois dignos de nós, os vossos antepassados? Sois dignos? — Assim fala o tradicionalista. Ele nos examina, e esse exame do moderno em face do eterno revela a função pedagógica da tradição.

A tradição é, portanto, uma tática pedagógica, que nos ensina a guardar a continuidade em relação às experiências do passado, e a escolher as experiências que nos servem para reconhecer o durável dentro do instável em nosso curto momento de vida. Essa "escolha" é de suprema importância. Sem essa "escolha", nós nos abandonaríamos ao falso tradicionalismo dos "homens de ontem", retardatários, rancorosos, amadores do "que já foi antigamente e para onde é preciso voltar", como se a morte fosse um convite para a vida. A esse "tradicionalismo arqueológico" nos contrapomos com a frase de Barrès: "Encontrei uma disciplina nos cemitérios".[207] Não cito isto para lembrar o elemento disciplinar, pedagógico, da tradição, mas para sublinhar o elemento ativo, dirigido para a vida, e que prevalece na função escolhedora. A verdadeira tradição é sempre ativa. Ouso dizer: reconhecem-se as falsas tradições pela sua essência determinista, fatalista, passivista.

Longe de mim fechar os olhos ante as verdades que existem em todo erro: há uma grande verdade histórica no marxismo, há uma grande verdade humana na psicanálise, e há mesmo uma verdade antropológica incontestável no racismo. Mas o que existe de essencial nessas grandes heresias do nosso tempo é o passivismo fatalista que lhes é comum: a convicção da inevitabilidade do destino econômico, do destino subconsciente, do destino racial. Não é por um acaso que essas "escolas" tendem a estabelecer Inquisições mais "ortodoxas" e mais intolerantes do que qualquer Inquisição que tenha tentado suplantar a consciência humana. E essa tentativa é característica das falsas tradições.

A tradição só existe na consciência humana. Somente a consciência humana possui a liberdade de escolher, o que é indispensável ao verdadeiro tradicionalismo; uma liberdade sem a qual todo tradicionalismo, romântico ou leninista, degenera em opressão inquisitorial. O falso tradicionalismo tenta sempre suplantar

a consciência humana por uma escolha, feita uma vez por todas, para nos deixar viver dentro de uma cega fatalidade. É a morte do espírito. E, com o espírito, morre a faculdade crítica pela qual julgamos o caos e “chamamos as coisas pelos nomes” a fim de as reconhecer. A consciência humana, artificialmente cortada das experiências da verdadeira tradição, sucumbe, encerrada num “modernismo” individualista ou coletivista. Os critérios se perdem. Não há mais compreensão do verdadeiro ou do falso, do bem ou do mal. Então, os homens começam por si mesmos. Os seus feitos “desafiam toda a experiência”. “Maldita seja” — diz Arnim — “a infâmia que começa por si mesma um novo mundo. O que é bom, o foi eternamente.”

MEDIEVALISMO

DEPOIS DA FAMOSA disputa entre o ex-jesuíta "modernista" George Tyrrell e o cardeal Mercier, o termo "medievalismo" tornou-se conhecido.[208] Para todos os progressistas ele significa o fantasma das sobrevivências feudais e clericais, cuja putrefação envenena ainda a saúde magnífica dos tempos modernos; mas para os antiprogressistas o termo significa a luz longínqua de um passado melhor e que talvez esteja destinado a iluminar um melhor futuro. Não há muito tempo que Nicolai Berdiaev lançou a idéia de *Uma nova Idade Média* [209], já que os contornos de um novo feudalismo e o clericalismo de uma nova religião apareciam no horizonte rubro. Ontem, um termo filosófico e político; hoje, uma esperança e uma ameaça.

A nitidez e a sinceridade das concepções constituem hoje o primeiro dever. É preciso restituir o verdadeiro sentido às palavras, maltratadas por paixões ou por falta de veracidade.

A veracidade não presidiu à formação do termo "Idade Média"; é um esquematismo dos retóricos, para os quais uma expressão lapidar valia mais do que a verdade.

A consciência histórica dos pensadores medievais conhece apenas duas eras: a era pagã e a era cristã. A idéia de uma era "média" está excluída. Mesmo um "oposicionista", como John of Salisbury, que se queixa da barbaria da sua época, continua fiel a esta concepção histórica, binária. A noção de sucessivas "Renascenças" medievais precisa duma retificação, como teve ocasião de assinalar o P.ᵉ Mandonnet O.P., porque as decisões incontestáveis do cristianismo excluíam uma terceira época histórica. Um monge pré-humanista como Hildeberto de Lavardin lastima, em elegias de uma perfeita latinidade, a grandeza decaída de Roma, mas não lhe passa pelo espírito a idéia de que essa grande era passada possa voltar; a noite do paganismo passou, sem possibilidade de retornar, em virtude da força luminosa da Cruz.

A concepção histórica trinária[210] é de origem estética e surgiu depois que os artistas começaram a escrever para justificar, pela evocação da Antiguidade, uma arte totalmente nova. Os protagonistas da concepção trinária são o escultor Lorenzo Ghiberti, nos seus *Commentari*, e Leone Battista Alberti. Nesta concepção trinária — Antiguidade, Idade Média, Tempos Modernos — os "tempos modernos" são a continuação legítima da Antiguidade e a Idade Média

é um intervalo obscuro, no qual a verdadeira arte estava perdida. São os *lettrés*, os primeiros "humanistas" que se apoderam avidamente desta concepção para combater os monges "bárbaros" das velhas universidades. A oposição humanística contra a escolástica é muito menos uma oposição filosófica do que uma oposição gramatical e estilística. Os novos discípulos de Cícero revoltam-se contra os filhos de São Francisco e São Domingos; e o que um Hutten censura violentamente aos monges, aos *viri obscuri*, é o seu latim bárbaro. Em Hutten ou em Erasmo, a concepção trinária tem ainda uma base cristã: eles saúdam a renascença do cristianismo, que estava obscurecido pela mentalidade dos papas medievais. O próprio Lutero, "medievalista" por excelência, lançou vigorosamente este grito "modernista". A secularização da concepção trinária, sua transformação em instrumento anticristão, começa por Giordano Bruno, inventor de um verdadeiro arsenal de injúrias furiosas contra os "séculos obscuros". Isto continua até às primeiras luzes do século XVII. O professor holandês Horn, procedente da seita deísta dos "Collegiantes", é o inventor da expressão "Idade Média" com sentido pejorativo.[211] O livre-pensador Bolingbroke também contribui para este mesmo sentido, e o historiador William Robertson fala em *"Dark Ages"*, "séculos obscuros". Sua expressão torna-se definitiva. Ao mesmo tempo, o termo recebe uma significação política. Grotius e Pufendorf, os criadores da forma moderna do "direito natural", combatem a Idade Média como época de feudalismo, cujos restos impedem ainda o advento da nova época burguesa. A idéia de um progresso político paralelo a um progresso cultural firmou-se. A "lei dos três estados" de Augusto Comte é o último eco, já fraco, dessas concepções; fraco, porque a idéia antimedieval já havia encontrado uma expressão muito mais forte na retórica dos revolucionários de 1789 e dos Convencionais. Enfim, a idéia antimedieval tornou à sua origem: a retórica.

A Revolução Francesa é a última conseqüência da concepção de uma "Idade Média obscura". A revisão histórica deste erro e a reação política são a mesma coisa. O Romantismo é contra-revolucionário e ao mesmo tempo medievalista. Assim, Chateaubriand descobre o gênio do Cristianismo na catedral gótica; Edmund Burke descobre a origem medieval da Constituição Inglesa. Burke é o mestre de todos os teóricos contra-revolucionários, de Joseph de Maistre a Haller, até mesmo na glorificação da Idade Média feudal por Carlyle. Mas eles sucumbem logo a uma confusão funesta: Haller[212] reivindica para a Idade Média a idéia de um "Estado paternal", idéia especificamente barroca. De Maistre não distingue bastante o *ancien régime* de Luiz IX do *ancien régime* de Luiz XIV. A ideologia contra-revolucionária sucumbe à retórica revolucionária e ao seu esquema trinário. Assim

eles se contentam com substituir a concepção antimedievalista do barroco por uma concepção de sucessão. À trindade “Antiguidade luminosa, Idade Média obscura, Tempos Modernos luminosos”, eles opõem a trindade: “Idade Média luminosa, Tempos Modernos corrompidos, Restauração luminosa”. Este simplismo vingar-se-á. Tornar-se-á possível a combinação de Joseph De Maistre com Augusto Comte: eis Charles Maurras.

O simplismo é o inimigo da verdade, da verdade histórica sobretudo. Para a destruição desses dois simplismos opostos, comecemos pela destruição do pretendido simplismo medieval, principalmente por esta grande figura a que Fedor Schneider chamou “o simplista sobre o trono papal”: Gregório o Grande. Os séculos proclamam que este monge matou o humanismo. Como prova, cita-se a sua carta ao arcebispo Leandro de Sevilha, onde ele condena severamente os estudos de gramática e de literatura, e outra ao bispo Didier[213], de Viena, em que proíbe ao clero os estudos literários. Mas é preciso conhecer a literatura que o grande papa condena, última degeneração da retórica pagã, propagada entre os cristãos ocidentais, enquanto o cristianismo oriental acabava de petrificar-se nos últimos formalismos gregos. Certamente, Gregório o Grande não serviu a este pretenso humanismo. Ele, porém, que escrevia um latim impecável, desviou a morte que ameaçava o espírito ocidental — a mesma a que sucumbiria o mundo bizantino — pelas suas virtudes sóbrias e práticas de um último romano. Não ajudou a Cassiodoro, que se fechava com os tesouros de seus livros no mosteiro Vivarium. Mas Gregório o Grande instituiu fundamentos materiais sobre os quais a Ordem de São Bento pôde construir os seus castelos de espírito.

“Ex scholis omnis nostra salus, omnis felicitas, divitiae omnes ac ordinis splendor constansque stabilitas.”[214] Lêem-se estas palavras beneditinas, citadas, no estudo em que Franz Strunz descreveu as origens monásticas da Universidade (F. Strunz, *La vie scolaire du Moyen-Age*, 1923)[215]. A Universidade é uma criação da Idade Média, e os tempos modernos mal têm conhecido a liberdade ilimitada do ensino e a comunhão internacional dos espíritos nacionais que distinguiram a Universidade medieval. Para conhecer a universalidade dos seus interesses espirituais, devem-se ler os recentes estudos sobre a escola de Chartres (Paré, Brunet et Treblay, *La renaissance du XIIme siècle*, Inst. d’Etudes Médiév., Otawa, 1934) ou o repertório dos estudos latinos de Vincent de Beauvais (em Alex. Baumgartner[216] S. J., *Histoire de la littérature chrétienne médiévale)* [217]. Não se duvidará mais das palavras do P.e Thonnard: “Dois princípios dominavam a organização da Universidade medieval: a Liberdade e o Internacionalismo” (*Histoire de la philosophie*, 1937, p. 306).[218] Cumpre acrescentar o desinteresse científico, natural num

clero monacal. A concepção "Idade Média" em sentido pejorativo coincide com o advento do espírito utilitário e dos dogmas barrocos contra a velha Universidade, ao mesmo tempo que a ciência se nacionaliza pela perda da língua internacional, do latim. E a liberdade? Não se deve pôr em dúvida que a liberdade de pensar — e, sobretudo, a liberdade de falar — era muito mais ampla na Idade Média do que mais tarde. Na Idade Média não se tinha ainda que recear o espírito sectário. Isso possibilitou a extraordinária licenciosidade do *Roman de la rose*, com os seus ataques vigorosos ao clero e à aristocracia, o que fez um Gourmont confessar: "É necessário rever a nossa concepção sobre a Idade Média, porque o *Roman de la rose* foi o livro mais lido durante três séculos";[219] e, num pólo oposto, lembro Santa Catarina de Sena, simples religiosa, cuja linguagem singular, violenta — "foetor infernalium vitiorum in Romana curia"[220] — obrigou um papa desconcertado a calar-se (P.ᵉ Raimundus Capuanus O.P., *Vita S. Cath. Sien.*, Acta Sanct. ad. 30 Apr., p. 891, N. 152). Falemos na vitória dessa liberdade medieval: Santo Tomás de Aquino.

Durante 800 anos, o dogma da Igreja baseara-se no augustinismo neoplatônico, apoiado na autoridade do maior Pai da Igreja. Mas o monge Tomás ousa abandonar estes conceitos sagrados para basear o dogma da autoridade no filósofo pagão Aristóteles, este mesmo Aristóteles que todas as instâncias da autoridade eclesiástica tinham recentemente condenado. Na época dos sistemas fechados, teológicos e filosóficos, do barroco, isto seria impossível. Imaginai, hoje, um professor de seminário que abandonasse o tomismo para basear o dogma em Kant ou Hegel! E sabereis o que perdíamos.

Insistindo ainda neste ponto de liberdade, gostaria de falar da economia medieval. Ela nos foi descrita como um sistema fechado, estabilizado. Mas desde Fritz Roerig (*Le commerce international du Moyen-Age*, 1933)[221] sabemos que era uma economia internacional e livre. Sua liberdade só foi destruída pelo mercantilismo barroco. O mercantilismo estabeleceu barreiras alfandegárias que também só foram destruídas pelo liberalismo. Aí o liberalismo e a Idade Média se juntam contra um inimigo comum: o barroco.

Já insistimos demais sobre os elementos estáticos da organização medieval. Entretanto, descuidamo-nos do seu dinamismo. Seduzidos pelas mesmas incompreensões, descreveram-nos o corporativismo medieval como instrumento eficaz para extinguir a luta de classes. Muito ao contrário: o corporativismo medieval era um instrumento para a luta de classes. "Toda a segunda metade da Idade Média, com os seus organismos corporativos de todas as profissões, é uma época de lutas de classes" — disse o economista conservador Gustav Schmoller (*Précis de l'economie politique*, 1920, I, p. 447)[222].

Como as modernas lutas de classes, eram lutas entre operários e patrões (Inama-Sternegg[223], *Dictionnaire des sciences politiques*, art. 'Corporation', vol. supl. 2, p. 872). Mas antes de tudo havia a luta de classe dos artífices e comerciantes contra a nobreza privilegiada. Na verdade, porém, essa luta não era para abolir esses privilégios, e sim para obter privilégios iguais (Henri Pirenne, *Les anciennes démocraties des Pays-Bas*, p. 197 ss.)[224]. É com certa surpresa que vemos envolvidas na política corporações julgadas inteiramente econômicas. O cônego Wilhelm Schwer (*Corporations et organisations corporatives du Moyen-Age*, 1934)[225] demonstrou que as corporações medievais não tinham as suas origens em corporações profissionais, e sim em corporações políticas. Às corporações da nobreza e do clero ajuntam-se, e opõem-se mais tarde, as corporações urbanas, prolongamento do sistema feudal e conseqüência de um Estado muito fraco, incapaz de pôr freio às usurpações dos privilegiados. Afinal, o corporativismo medieval é um fenômeno de degeneração do feudalismo; o corporativismo moderno não tem nenhum modelo medieval; os seus modelos são muito mais recentes.

Esta diferença é particularmente visível nas relações entre as corporações e o Estado. O corporativismo moderno tem necessidade de um Estado forte, e seria irrealizável sem essa condição. As corporações medievais reclamam com arrogância o direito de resistência contra o Estado. Nos séculos XIV e XV os Estados se dissolviam por movimentos anárquicos das corporações, pois o Estado medieval era muito fraco. No seu admirável ensaio sobre os castelos de Castilla[226] (*El espectador*, t. V) Ortega y Gasset assinala o caráter antidemocrático, mas profundamente liberal, da sociedade medieval: os senhores feudais colocam os seus direitos pessoais acima da lei do Estado, o que torna muito limitados os poderes do Estado em relação aos direitos individuais. Ortega y Gasset chega mesmo a falar em "Direitos do homem" da Idade Média. Sem dúvida, seria excessivo falar num "liberalismo medieval"; mas os privilégios feudais e as instituições do liberalismo inglês tiveram as suas origens comuns no direito germânico. Eis por que Guido De Ruggiero assinala, logo na primeira página da sua *Storia di liberalismo nell'Europa* (1925, pp. 1-7) [227], a origem feudal da "Liberdade" e a sua prioridade cronológica em relação ao Estado absolutista do barroco. Não é por acaso que o liberalismo dos "Direitos do homem" se revolta contra o absolutismo barroco, verdadeira antítese do Estado medieval. Ainda uma vez o liberalismo e a Idade Média se encontram, tendo o barroco por inimigo comum.

Se nos foi permitido falar, com as necessárias reservas, num "liberalismo medieval", não nos será difícil descobrir o seu adepto mais fervoroso: a Igreja. Mesmo sem querer subscrever todas as

afirmações do historiador protestante Eugen Rosenstock (*Les révolutions européennes*, 1931)[228], não se poderá negar que a Igreja, aliada às forças revolucionárias da pequena nobreza e das cidades, desempenhou, pelo menos desde Gregório VII, um papel revolucionário. Para refutar as censuras perversas e ridículas de "espírito dominador clerical" seria melhor admitir francamente esta oposição revolucionária da Igreja medieval aos poderes monárquicos. A luta durou todos os séculos da Idade Média. A Igreja foi muitas vezes vencida, e, por fim, definitivamente. Desde as estipulações de Worms, em 1122, cada derrota da Igreja é confirmada por um tratado chamado "Concordata" com o Estado vencedor. Entretanto, o Estado absolutista do barroco chegou a modificar essas relações. Depois, a Igreja teve outros aliados; e desde então, surpreendentemente, "Concordata" já não significa uma derrota, e, sim, uma vitória! Apenas as derrotas eram menos duvidosas do que as vitórias.

A conclusão já está tirada. O que se odeia ou admira na Idade Média, os sistemas filosóficos rigorosamente fechados, o Estado paternal e forte, a Igreja como base espiritual da Ordem estabelecida, não são, porém, atributos da Idade Média, e, sim, do barroco. Como era e é admissível este erro? Fez-se da Idade Média um pretexto para polêmicas apaixonadas, ao invés de defini-la sinceramente.

Sem dúvida, a definição de uma época histórica é difícil, e a da Idade Média o é extraordinariamente, porque a Idade Média não tem fronteiras bem determinadas. As velhas datas que marcam o seu fim — 1453, 1492, 1517, a queda de Constantinopla, a descoberta da América, a Reforma Luterana — não são bastante precisas, mesmo para os compêndios escolares. A própria "invasão dos bárbaros", considerada como o seu começo, não tem uma cronologia definida. Desde os estudos de Alphons Dopsch (*A transição da Antiguidade para os tempos modernos*, 1921)[229], sabemos que não há interrupções definitivas entre as épocas. Konrad Burdach, nos seus estudos sobre Petrarca, Cola di Rienzo e o anônimo *Lavrador de Boêmia*, provou, com argumentos convincentes, que a Renascença não começou com os humanistas nem com Petrarca, e que, para se encontrar a sua verdadeira origem, cumpre remontar até o século de São Francisco de Assis. Mas por outro lado, Ernst Walser (*Estudos sobre a história espiritual da Renascença*, 1932)[230] encontra o espírito medieval e cristão em toda parte, em pleno movimento do Renascimento, e Carl Neumann ('Fim da Idade Média', *Deutsche Vierteljahrsschrift fuer Geistesgeschichte*, XII, p. 124)[231] persegue o espírito medieval até o começo do barroco. Os admiráveis estudos de Jan Huizinga sobre o *Outono da Idade Média* na Borgonha quatrocentista marcam o fim definitivo da velha cronologia. Não há fronteiras da Idade Média. Não há mais uma definição.

Realmente, a Idade Média não é uma época histórica determinada. Idade Média é uma certa disposição e atitude do espírito. Eduardo Meyer (*Histoire de l'Antiquité*, t. II)[232] estabeleceu a lei histórica segundo a qual toda civilização passa por uma "Idade Média". As "Idades Médias" repetem-se sempre. Elas não representam nem infernos nem paraísos. Idade Média é um destino. Quando uma era da história termina, uma nova Idade Média pode ressurgir. Mas não se parecerá com as Idades Médias que a antecederam.

Atualmente uma era da história está chegando ao fim. Se uma nova Idade Média nos atingir, não será, para nós outros, nem uma esperança nem uma ameaça. Uma nova Idade Média justificaria talvez ainda as angústias progressistas, mas não as esperanças tradicionalistas. Mas desta "nova Idade Média" nada sabemos, senão que ela não se parecerá, absolutamente, com a velha. A "velha Idade Média" era obra de jovens bárbaros, de uma juventude cheia de promessas, cuja vitalidade abundante podia ser dominada, pois que uma luz divina brilhava sobre o mundo. Uma nova Idade Média seria obra de outros bárbaros, os "bárbaros verticais" de Rathenau, que surgiam da escória de civilizações muito velhas: "monstrum horrendum, cui lumen ademptum",[233] um monstro sobre o qual, por definição, nenhuma luz poderia brilhar. Bárbaros sem luz. Não se pode subscrever, nem admitir, que os últimos servidores da luz estejam na obrigação de aliar-se a esta nova era.

Se houver, pois, uma nova Idade Média, não será mais "a" Idade Média, e, sim, "uma" Idade Média. Nesta partícula "uma" fica toda a incerteza do nosso futuro.

A IDÉIA DA UNIVERSIDADE E AS IDÉIAS DAS CLASSES MÉDIAS

JAMAIS ESQUECEREI o dia em que entrei pela primeira vez, com toda a ingenuidade dos meus dezoito anos, no solene recinto da Universidade da minha cidade natal. Um pórtico silencioso. Nas paredes viam-se os bustos dos professores que ali estudaram e ensinaram; no busto de um helenista lia-se a inscrição: "Ele acendeu e transmitiu a flâmula sagrada"; e no busto de um astrônomo: "O princípio que traz o seu nome ilumina-nos os espaços celestes." No meio do pátio, num pequeno jardim, sob o ameno sol de outono, erguia-se uma estátua de mulher nua, com olhos enigmáticos: a deusa da sabedoria. Silêncio. Não esquecerei nunca.

A decepção foi muito grande. Via a biblioteca coberta de poeira, os auditórios barulhentos, estupidez e cinismo em cima e em baixo das cadeiras dos professores, exames fáceis e fraudulentos, brutalidades de bandos que gritavam os imbecis *slogans* políticos do dia, e que se chamavam "acadêmicos".

A última vez que passei perto deste "templo das Musas", o edifício estava fechado; os estudantes haviam-se juntado a uma imensa manifestação popular. Sabia muito bem o que isso significava para mim: um adeus para sempre. Olhando pelas frestas das portas monumentais — estávamos na primavera — via sob a luz branda do sol os pórticos, as velhas pedras, o jardim, e a deusa nua, tendo nos lábios o sorriso enigmático da morte. E reconheci um fim definitivo.

Por toda parte, as universidades são doentes, senão moribundas, e isto é grande coisa. Os iniciados bem sabem que não é esta uma questão para os pedagogos especializados. Das universidades depende a vida espiritual das nações. O fim das universidades seria um fim definitivo. O abismo entre o progresso material e a cultura espiritual aumenta de dia para dia, e as armas desse progresso nas mãos dos bárbaros é fato que clama aos céus. Os edifícios das universidades resistem ainda, e neles trabalha-se muito, demais, às vezes; mas o edifício do espírito, esta catedral invisível, está ameaçado de cair em ruínas. Em tempos mais felizes a sueca Ellen Key dizia com sutileza: "Cultura é o que nos resta depois de termos esquecido tudo quanto aprendemos." E, deste modo, somos riquíssimos de saber e mendigos de cultura. Hoje em dia Herbert George Wells pode dizer:

“We are entered in a race between education and catastrophe.”[234] “Entramos numa corrida entre educação e catástrofe.” Aí está a questão da Universidade.

Quem é o culpado? Evidentemente, é inadmissível simplificar uma discussão de tal envergadura. Acusa-se o Estado por ter-se intrometido, e acusa-se o Estado por não se intrometer. Acusam-se os professores por mergulharem nos ensinos profissionais e descuidarem-se da ciência desinteressada, e acusam-se os professores por mergulharem na ciência pura sem saberem ensinar. Aqui, queixam-se de as universidades não fornecerem elites, de que a nação tem necessidade; ali, queixam-se de que as universidades fornecem elites demais, um proletariado intelectual. Abundam os remédios propostos. Desejam salvar as universidades pela separação entre as instituições puramente científicas e os institutos de ensino, o que agravaria o problema em vez de o resolver: a ciência seria, assim, afastada da vida, e o ensino entregue à rotina. Falham, igualmente, as tentativas mais bem pensadas de curar a doença infundindo uma nova crença ou uma velha fé: teremos os mesmos estudantes, os mesmos bacharéis, os mesmos doutores que antes, e as suas boas crenças não resolverão a doença da Universidade. Porque não cabe à Universidade formar crentes nem sequer sugerir convicções, mas dar ao estudante capacidade para escolher a sua convicção. Já abundam os homens cegamente convictos, muito “práticos”, “úteis” para os serviços do Estado, da Igreja, dos partidos e das empresas comerciais. Pode ser que todas essas instituições lamentem, em breve, a abundância de homens convictos e a falta de homens livres. Então, acusar-se-á amargamente o utilitarismo das universidades modernas. O utilitarismo é o inimigo mortal da Universidade.

Mas o que quer dizer “prático”, “útil”? A resposta não é tão simples. Por felicidade os poderosos deste mundo introduziram um novo ponto de vista, ao qual julgo que devemos algumas perspectivas novas.

Para a mentalidade média do nosso tempo a utilidade das ciências é determinada segundo as aplicações práticas: a física e a química, que nos forneceram a luz elétrica e os gases asfixiantes, são as ciências úteis; a história e a filosofia, que não nos fornecem nada, são ciências “inúteis”. Apelo desta sentença para a sabedoria de certos homens práticos, que disso entendem muito bem. Certos regimes, ditos totalitários, acharam indispensável regular pela força o estudo das ciências, cujas conseqüências práticas poderiam abalar estes regimes. Ora, que vemos nós, com surpresa? Estes regimes não se ocupam, absolutamente, com as ciências “práticas”, a física e a química, que continuam bem tranqüilas. Mas as ciências totalmente inúteis, a história, a filosofia, os estudos literários, são justamente as

favoritas dos regimes totalitários, que as abraçam até sufocá-las. É digno de nota.

Mas o que é ainda mais notável é uma certa coincidência. Sabemos que a Universidade, *Universitas Litterarum*, é uma criação da Idade Média. Ora, os ditos regimes não se ocupam com as ciências naturais, que a Idade Média conhecia pouco, e que se juntaram mais tarde à Universidade. Tratam somente das "velhas" ciências, das *Litterae*, que na Idade Média já eram conhecidas, e que formam a verdadeira alma da Universidade. Está claro. Foram justamente estas *Litterae* que formaram os caracteres das nações; e aquele que desejar transformar uma nação deverá transformá-las integralmente. Eles sabem o que é uma universidade.

A história das universidades é a história espiritual das nações. A França medieval é a Sorbona[235], cujo enfraquecimento coincide com a fundação renascentista do Collège de France, e cujo prolongamento moderno é a Ecole Normale Supérieure. A Inglaterra, mais conservadora, é sempre Oxford e Cambridge. A Alemanha luterana é Vitemberga[236] e Iena; a Alemanha moderna é Bona[237] e Berlim. As velhas universidades são de utilidade muito reduzida. Elas não fornecem homens práticos; formam o tipo ideal da nação: o *lettré*, o *gentleman*, o *Gebildeter*. Elas formam os homens que substituem, nos tempos modernos, o clero das universidades medievais. Elas formam os *clercs*.

As universidades americanas têm a mesma origem. As velhas universidades da América Latina — Lima, México, Bogotá, Córdova — são fundações da Coroa de Espanha; mas foram, desde o início, confiadas aos frades, e já a primeira cédula de fundação, a ordem real do imperador Carlos V, de 21 de setembro de 1551, dá claramente a entender o sentimento da responsabilidade perante o espírito, o espírito desinteressado da Universidade medieval:

> Para servir a Deus, Nosso Senhor, e ao bem público de nossos reinos, convém que nossos vassalos, súditos e naturais tenham Universidades e Estudos Gerais em que sejam instruídos e titulados em todas as ciências e faculdades, e pelo muito amor e vontade que temos de honrar e favorecer aos de nossas Índias, e desterrar deles as trevas da ignorância, criamos, fundamos e constituímos na cidade de Lima dos reinos do Peru, e na cidade de México da Nova Espanha, Universidades e Estudos Gerais.[238]

Nada mais eloqüente, admirável, do que semelhantes termos haverem sido empregados quando os puritanos fundaram, em 1636, a primeira universidade da América inglesa, a de Harvard:

> After God had carried us safe to New-England, and we builded our houses and settled the Civil Government; one of the next things we looked after was to advance Learning and perpetuate it to Posterity, dreading to leave an illiterate Ministry to the Churches, when our present Ministers shall lie in the dust (*New England's First Fruits*, 1643). ("Depois que Deus nos tinha

> seguramente conduzido a Nova-Inglaterra, e que construímos as nossas casas e estabelecemos um governo civil, uma das nossas primeiras ocupações foi estimular o ensino e perpetuá-lo para a posteridade, com receio de deixar às igrejas um clero iletrado quando os nossos clérigos atuais jazerem em pó.")[239]

O que resta destas *Universitates Litterarum*? O nome. Já não formam *lettrés*, nem *gentlemen*, nem *Gebildeter;* formam médicos, advogados, professores. As universidades tornaram-se lugares de investigações científicas; e é um romantismo utilitário que vem muni-las das asas do progresso. Não há mais *clercs*, só há estudantes.

Quem o culpado? Ainda uma vez apelo para aqueles que disso entendem. Por toda parte onde há aqueles regimes os estudantes estão nas vanguardas da violência. Não é um acaso. Ouso responder: os estudantes são os culpados.

Há duas espécies de estudantes: chamá-las-emos os "ricos" e os "pobres", sublinhando que há pobres entre os "ricos" e ricos entre os "pobres"; são apenas duas expressões cômodas para abraçar uma generalização inevitável. Os estudantes "pobres" são aqueles que estudam "para a manteiga e para o pão"; estudam para se assegurarem um melhor sucesso na luta pela vida. Seria cruel e estúpido censurá-los. Antes, devemos admirá-los, em virtude dos sacrifícios, muitas vezes imensos, feitos por eles e seus pais para melhorar um futuro incerto e tornar a existência mais digna. Todavia, importa não se dissimularem os graves inconvenientes. Estudantes "pobres", há muitos deles: vivem embaraçados pela miséria, pelas ocupações acessórias para ganhar a vida; sobretudo têm pressa de terminar os estudos. Junte-se a isto a benevolência, plenamente justificável, que os examinadores lhes devem como recompensa dos seus esforços. Em suma, o nível baixa sensivelmente. O nível baixa, dizemos, até o nível dos estudantes "ricos". São estes os que têm necessidade de um grau acadêmico, porque o pai tem um, porque isto dá certa consideração na sociedade ou para adornar fortuna um pouco recente. Entre os estudantes "ricos" existem os pobres que desejam manter penosamente o *standard* de uma família em decadência, o que é, aliás, muito louvável. Existem outros verdadeiramente ricos, que não têm necessidade de estudar, mas que através dos estudos testemunham grande respeito às ciências; e estas, por sua vez, precisam deles, para subsistir materialmente. Em todo caso, os seus estudos não são de necessidade absoluta; eles não estudam mais do que o necessário, o indispensável para passar nos exames; os esforços ulteriores parecem-lhes ridículos. E são eles que, pela sua situação social, determinam o nível geral. E esse nível é a morte da Universidade.

Queixam-se de que as universidades já não fornecem elites. Sim, mas em compensação fornecem verdadeiras massas, porque as ciências modernas e suas investigações têm menos necessidade de

cérebros que de batalhões de estudantes; e para isto eles satisfazem. A inteligência que é precisa para estudar uma profissão, mesmo acadêmica, não é tão grande como os leigos imaginam. Há vários séculos um sábio inglês, o cônego Dr. Copleston, *fellow* do Ariel College, em Oxford, predizia: "Ainda que a ciência seja favorecida por essas concentrações de inteligência a seu serviço, os homens que se encerram nas especializações têm a inteligência em regresso" (citado pelo cardeal Newman, *The idea of a University*, p. 72).[240] É o regredir de uma elite à condição de massa ornada de títulos acadêmicos.

É preciso que se digam, aqui, algumas verdades muito impopulares e muito desagradáveis. Existe Inteligência e existem "intelectuais". Intelectuais são os médicos, os advogados, os funcionários superiores de toda espécie, os especialistas científicos de toda sorte. Mas deve-se dizer que somente uma parte desses "intelectuais" pertence à Inteligência, que é, por seu lado, o resto dos *clercs*, da elite de outrora. Sejamos sinceros: podemos ser bom médico, bom advogado, bom professor, e ter o espírito preso aos limites da profissão; e sabemos que o grau acadêmico nem sequer é sempre a garantia de boas qualidades profissionais. Mas ele confere sempre uma autoridade social. José Ortega y Gasset caracterizou essa nova espécie de intelectuais, violentamente, mas sinceramente:

> Nuevo bárbaro, retrasado con respecto a su época, arcaico y primitivo en comparación con la terrible actualidad de sus problemas. Este nuevo bárbaro es principalmente el profesional más sabio que nunca, pero más inculto también — el ingeniero, el médico, el abogado, el científico (*Misión de la Universidad*, Obras, p. 1289).

O fato central da nossa época é a violência generalizada a todos os sectores da vida pública, a violência que pretende substituir o espírito no seu papel guiador das massas. Dessas massas que os pensadores políticos muitas vezes confundem com o proletariado econômico. Sim, mas o espírito proletário, o espírito da reação violenta contra certas condições econômicas e sociais, não está exclusivamente ligado às massas obreiras; participam dele todas as "massas", como fenômenos sociológicos, e a massa dos intelectuais também. É o fato central da nossa época: as classes médias, mesmo antes de serem proletarizadas, mesmo justamente para evitar a ameaça da proletarização, transformam-se em massas proletárias. E esta proletarização interior é um fenômeno da educação. Chama-se "classes médias" o problema central da nossa época. O livro mais bem documentado que conheço sobre o fascismo, *Fascisme et grand capital*, de Daniel Guérin, apresenta a tese de que o fascismo é a última expressão do grande capitalismo. Tese errônea.[241] Provando irrefutavelmente que o grande capital se serviu do fascismo para bater

o movimento trabalhista, Guérin esquece-se de concluir que o instrumento se mostrou, enfim, mais forte do que o mestre, e que os operários e os capitalistas perderam, juntos, a liberdade de movimento, pela ação deste inimigo de ambos — as classes médias. Fato fundamental do nosso tempo: o fascismo propaga-se e vence através das classes médias, das quais é a expressão triunfal.

O fascismo foi impossível na Rússia. É também um fato fundamental que a Rússia não conheceu, não teve uma classe média. Ora, seguindo a corrente da época, o bolchevismo criou uma classe média. A burocracia soviética, os "Stakhanovistas" e outras camadas privilegiadas do operariado, não são outra coisa senão uma nova classe média. Considerando, nos outros países, a ascensão de camadas igualmente novas, que o século XIX ainda não conhecia, verdadeiros exércitos de empregados privados, de funcionários públicos, de pequenos empresários, todos formados num regime de ensino secundário ou superior muito facilitado, essas massas de homens, todos mais ou menos educados, essas multidões de "pequenos intelectuais"; considerando essas multidões de homens novos, nem capitalistas nem trabalhistas, que Karl Marx não podia prever, deve-se precisar o pensamento: o fascismo e o bolchevismo têm o lado comum de serem expressões das novas classes médias. E a ideologia que permite explicar o espírito das novas classes médias é a ideologia pequeno-burguesa, violentamente revolucionária e antiintelectualista.

Explica-se, por isso, que Georges Sorel, o pai espiritual comum do fascismo e do bolchevismo, Georges Sorel, o ideólogo da violência, seja um homem profundamente pequeno-burguês, representante típico das classes médias francesas, preocupado com a decadência das "autoridades sociais", que ele concebeu fielmente no espírito conservador de Le Play; preocupado, enfim, com a decadência vital da raça latina, pela qual ele responsabiliza violentamente a Inteligência; ao espírito ele prefere a vitalização pelos instintos bárbaros da massa.

Fica-se a admirar que Sorel fale em decadência, na França dos Taine e Bergson, dos Flaubert e Proust, dos Mallarmé e Claudel, dos Degas e Cézanne, dos Rodin e Debussy, dos Pasteur e Henri Poincaré, numa das épocas mais magníficas do espírito francês. Mas é por isso mesmo. Sorel é violentamente antiintelectualista. Vê no espírito e suas obras o grande obstáculo da volta ao primitivo. Neste ponto, Sorel parece sobretudo "moderno", contemporâneo de nós outros. É a hostilidade ao espírito que liga Sorel diretamente às novas classes médias.

No pensador revolucionário Sorel não se viu o conservador, o representante das classes médias. O mal-entendido correspondente não viu nas novas classes médias as possibilidades revolucionárias. Durante um século, o século XIX, esqueceu-se que a classe média

fizera a Grande Revolução. Via-se na classe média a classe essencialmente conservadora, a portadora mesma das tradições humanísticas, e ela o era enquanto os princípios consolidados da Revolução Francesa abrigavam a classe média contra as ameaças do grande capitalismo e do movimento socialista. Isto, porém, acabou. Chegou o dia de uma nova classe média, pronta a vencer por uma nova revolução violenta ou, como na Rússia, triunfar contra um regime obsoleto. Foi Sorel quem emprestou às novas classes médias a ideologia revolucionária.

Poder-se-ia acreditar que os grandes obstáculos dessa revolução fossem os capitalistas e os trabalhadores, ou, na Rússia, um regime milenário e eclesiasticamente consolidado. Engano. Vimos a fraqueza incrível do regime tzarista, a derrota fácil dos socialistas, o suicídio dos capitalistas. O verdadeiro obstáculo — e Sorel o previra bem — era a Inteligência. É ela que merece as diatribes mais cruéis dos chefes e dos caudilhos. Para a vitória final, precisa-se acabar com a Inteligência.

Como? Não é a classe média o principal agente dos movimentos espirituais? Sim, é, ou, melhor, foi. O século XIX, o século liberal, abre a todos todas as possibilidades. A educação superior é o caminho da ascensão. A preeminência da classe média no século XIX baseia-se na sua cultura universitária. Mas o século XX acaba com isso. O grande capitalismo precisa mais de exércitos de pequenos empregados do que de *self-made men*; as profissões liberais estão superlotadas; o movimento socialista repele os que resistem à proletarização e suas humilhações e privações. Privada dos privilégios da Inteligência, a classe média quebra furiosamente o instrumento, como uma criança quebra o brinquedo insubmisso. É uma criança, essa nova classe média; mas uma criança perigosa, cheia dos ressentimentos dos *déclassés*, furiosa contra os livros que já não sabe ler e cujas lições já não garantem a ascensão social. Está madura para a violência.

A violência é o fenômeno “espiritual” central das novas classes médias e da nossa época; significa a determinação de empregar todas as armas, todas as que o esforço do espírito criou, para conseguir um fim material: a salvação social da classe. Não se admitem outros fins. Ridiculizam ou anatematizam todos os esforços independentes, desinteressados, do espírito. Admiram a especialização útil do “intelectual de profissão”, e banem o humanismo do “professor”. A violência antiintelectualista das novas classes médias é, afinal, uma falta de educação, ou, antes, o fruto de uma falsa educação. Fruto da falsa idéia que as classes médias formavam da Universidade: da nova Universidade, que fornece exércitos de médicos, advogados e técnicos, em vez de *clercs*, de uma elite.

O problema capital do nosso tempo, o problema da elite, é, no fim de contas, um problema de pedagogia humanística. Existe mesmo, hoje, política que consiste na exterminação das elites pelas armas dos especialistas. E foi bem preparada: da diminuição das lições latinas, existe apenas um passo para a destruição dos livros e dos museus.

O resultado mais freqüente da moderna educação universitária é um decidido adeus aos livros. Mais tarde, combaterão as "línguas mortas" na escola. Enfim, declararão inútil todo o ensino secundário, com as suas idéias vagas e inúteis duma "cultura geral"; talvez toquem, com isso, no ponto nevrálgico da discussão. Todo o problema espiritual dos nossos dias é, pois, um problema de falta de educação humanística, um problema pedagógico; e todo o problema pedagógico dos nossos dias é um problema da escola específica das classes médias, da escola secundária.

Segundo o regime escolar vigente em todos os países, sem exceção, a Universidade dedica-se ao ensino profissional superior, enquanto a "cultura geral" fica reservada ao ensino secundário, aos ginásios e aos liceus. Quer dizer: o ensino da cultura geral limita-se aos jovens de dez a dezoito anos. Depois, a "cultura" termina, e a medicina e a jurisprudência começam, sem nenhuma "cultura geral". Os conhecimentos do ensino secundário empalidecem, naturalmente, com o tempo; mas ainda há coisa pior: todo esse ensino de "cultura geral" é feito ao alcance de jovens de dez a dezoito anos: a história, a filosofia, a literatura, amoldadas *ad usum Delphini*, e forçosamente puerilizadas. E aí fica. Nunca mais o jovem médico ou engenheiro ouve falar em história, filosofia, literatura, exceto pela imprensa ou pelo rádio, que se colocam ao alcance do espírito das grandes massas, pueris por natureza. Resultado: um espírito artificialmente preservado no estado pueril com uma formação profissional superposta. Conheço bem as numerosas exceções que felizmente existem. Mas, em geral, estas massas graduadas se distinguem dos iletrados somente por uma autoridade profissional que as torna menos úteis que perigosas. Ainda uma vez cito Ortega y Gasset: "La peculiarísima brutalidad y la agresiva estupidez con que se comporta un hombre cuando sabe mucho de una cosa e ignora de raíz todas las demás" (l.c., p. 1291). Eles, porém, os iletrados, têm sempre razão, porque são muitos e ocupam um lugar de elite, esse "proletariado intelectual", sem dinheiro ou com ele, isso não importa. Julgam tudo, e tudo deles depende. Lêem os livros e decidem sobre os sucessos de livraria, criticam os quadros e as exposições, aplaudem e vaiam no teatro e nos concertos, dirigem as correntes das idéias políticas, e tudo isto com a autoridade que o grau acadêmico lhes confere. Em suma, desempenham o papel de elite. São os *nouveaux maîtres*, os *señoritos* arrogantes, graduados e violentos; e nós sofremos as conseqüências,

amargamente, cruelmente.

"We are entered in a race between education and catastrophe." Wells tem muita razão. Mas é de grande importância datar a desgraça. Esta catástrofe irrompeu sob o signo do progresso, e o progresso ilimitado, muito do gosto de um Wells, cavará mais profundamente o abismo. O verdadeiro caminho é a volta.

Temos mais uma vez "a disputa do medievalismo". Uma coisa fica, porém: a Universidade é uma criação da Idade Média. Todas as universidades medievais são, por princípio, instituições "clericais": elas formam os *clercs*. O restabelecimento das universidades "clericais" é uma restauração de tradições.

Quatro ou cinco faculdades reunidas não constituem ainda uma universidade. Elas não criam esta "convivence of Sciences, which forms a philosophical habit of mind",[242] de que fala o cardeal Newman. Não se trata destas ciências ou daquelas profissões. Trata-se do espírito comum que as anima, do espírito filosófico, antiutilitário, desinteressado, que as nossas universidades perderam, e que é a própria Idéia de Universidade. Derrubemos, pois, este estado de coisas. É ao ensino secundário que cabe o preparo do ensino profissional, dispensado nos hospitais e na magistratura. Em conclusão, é à Universidade que incumbe a formação do espírito da "clericatura".

Voltemos aos estudantes: o seu utilitarismo, mais perigoso que o das ciências, perdurará enquanto a freqüência das universidades for a chave para as posições de mando na sociedade. Verdadeiramente, o oposto deste utilitarismo é o desinteresse, no qual Newman via o espírito e a idéia de universidade, o espírito do clero universitário medieval que se sentia independente do mundo e somente responsável perante Deus. Sem tais padres o altar fica vazio e o culto abandonado. Poderia chegar o dia em que ninguém compreenderia mais as fórmulas nem os poemas, em que os quadros de Rembrandt seriam pedaços de tela e as partituras de Beethoven farrapos de papel; dia da barbaria, em que a história humana se transformaria, pela sucessão de desgraças, num formigueiro mal organizado. E este dia talvez já esteja mais próximo do que realmente pensamos. "Somos a última reserva, fiquemos conscientes disto"[243] — dizia Hugo Ball. Fiquemos conscientes, "dreading to leave an illiterate Ministry to the Churches, when our present Ministers shall lie in the dust".

LETRAS ITALIANAS

CONHECE-SE pouco, no estrangeiro, a literatura italiana. E é pena. É uma das maiores e mais magníficas literaturas, a literatura deste povo que amei sempre; e as letras italianas encerram uma grande lição humana.

A literatura italiana é uma literatura latina e a filha predileta da literatura romana. Como literatura latina, ela encanta pela harmonia de sons e cores, pela melodia verbal, pela superfície; como literatura romana, ela constitui uma escola de firmeza e de caráter. Eu sonho com uma história da literatura italiana onde se veria, através das letras, a incomparável estabilidade do caráter italiano sob a pressão dos mais terríveis sofrimentos e atribulações, que duraram séculos e séculos. Tal história seria uma consolação para nós outros, uma lição; e se acaso esta firmeza se partiu, nem por isso a lição será menos importante. Será uma grave advertência para nós intelectuais, cuja substância se submete mais facilmente a corrupções do que a vitalidade deste povo muito antigo.

É um povo tranqüilo, alegre, zombador, sombreado por algumas melancolias do mar e da montanha, orgulhoso de seus antepassados e das grandes obras que deixaram, mas, acima de tudo, cuidadoso da sua nutrição, da sua família, de um pouco de prazer e, enfim, de uma boa morte. É um *popolo minuto*, um "pequeno povo", que se exprime numa preciosa literatura dialetal. Nos gracejos espirituosos dos pequeno-burgueses florentinos e nas canções nostálgicas dos marinheiros napolitanos resplandece um último raio do sol jônico, do sol de Homero.

Sobre este pequeno povo arqueia-se um Olimpo. É o céu, e algumas vezes o inferno, desses grandes poetas italianos, que foram, em todas as épocas, grandes profetas. Dante, o Juiz, é o mestre de toda a literatura italiana. Seguem-se-lhe Petrarca, não somente o amante de Laura, mas também o poeta colérico dos panfletos contra os papas corrompidos e contra os pequenos tiranos que dilaceram o povo, e aos quais ele grita: "Pace, pace, pace!";[244] Ariosto, cuja epopéia fantástica encerra orações dantescas contra a "Itália, cloaca de servidão"; Filicaja, o patriota desesperado; Alfieri, o homem de ferro, cuja poesia "é um ranger de dentes sobre a miséria da Itália"; Foscolo, o poeta do exílio; e enfim Leopardi. Manzoni e Carducci representam o fim das tradições que criaram a Itália moderna: Manzoni, o último católico liberal; Carducci, o último humanista toscano. Depois deles, é o vácuo. Os juízes do prêmio Nobel, quando desejam honrar a Itália, encontram apenas os fracos contos folclóricos de Grazia Deledda. O

novo século vê uma geração pequena.

Vede os romances de Antonio Fogazzaro, retrato da burguesia católica de província, muito bem feitos, mas sem medula; de um catolicismo que se adapta a todas as excursões de sensualidade amorosa e de acomodação modernista. Vede as poesias de Giovanni Pascoli, que lastimam os sofrimentos dos emigrantes italianos em todos os continentes, e cujo socialismo sentimental encerra já alguns apetites imperialistas. Mas, eu vos suplico, deixai a síntese do falso misticismo e da sensualidade desenfreada, da demagogia furiosa e do chauvinismo bárbaro, misturados com a extraordinária magia da palavra que serve para narcotizar os desesperos da alma vazia de Gabriel[245] D'Annunzio.

O que existe de mais notável é a falta de bom-senso. Manzoni e Carducci, o patriarca e o vate, tinham-no ainda. Fogazzaro, Pascoli, D'Annunzio, cada um à sua maneira, são desequilibrados. O bom-senso tradicional dos italianos refugia-se na pequena literatura dialetal; nos contos de Renato Fucini, em que os pequeno-burgueses de Florença se divertem; nos sonetos de Cesare Pascarella, nos quais o povo suburbano de Roma joga na loteria e zomba da polícia; nas canções de Salvatore Di Giacomo, onde as banalidades turísticas de Nápoles se transfiguram em grande poesia. Existe, contudo, entre esses grandes mestres de uma pequena arte, um verdadeiro mestre: Giovanni Verga. Ele não é somente o libretista da *Cavalleria rusticana* [246]; é o Balzac da Sicília. O seu poderoso romance-ciclo apresenta-nos quadros empolgantes de um mundo que morre, do velho mundo feudal que se transforma, até nesse recanto idílico, no mundo burguês, para desarraigar todo um povo e não deixar, após si, senão destroços. É uma obra completamente regionalista; mas essa destruição constitui um acontecimento bem italiano.

A nova geração é desarraigada, desequilibrada. Giovanni Papini experimenta todas as aventuras espirituais, sem saber dominar seu caos interior; chama-se a si mesmo “Un uomo finito”,[247] título da sua autobiografia precoce, antes de se precipitar na agitação nacionalista. Giuseppe Prezzolini, que era, através da sua revista *Voce*, o “diretor dos jovens”, é de uma curiosidade insaciável, mas estéril, o tipo do intelectual invertebrado, a inteligência mais viva sem nenhuma faculdade de criar. Ardengo Soffici, talento incontestável, poeta e novelista fascinante, polemista furioso, esgota-se na propagação das modas intelectuais de Paris, de onde traz, cada ano, as últimas novidades. Mas a última novidade é Marinetti, o cantor às vezes — raras vezes — poderoso, as mais das vezes absurdo, do mundo moderno. A língua clássica é tão imprópria aos seus absurdos, que ele prefere escrever em francês, e é em francês que exige imperiosamente a destruição de todas as igrejas e museus, para

enaltecer a beleza dos viadutos e dos arranha-céus; a Itália do futuro deveria ser "uma sinfonia de cimento e de aço".[248]

"As obras-primas da impertinência": a palavra é de Benedetto Croce. Caso único, esta geração tem uma pequena literatura, mas um grande crítico. Entre os moluscos, Croce é o único caráter, o último dos grandes profetas italianos que castigam e amaldiçoam por amor. Ele penetrou-os e destruiu-os implacavelmente, aos Fogazzaro, aos Pascoli, aos D'Annunzio, aos jovens, até a Marinetti. A sua crítica é um campo de batalha, cheio de mortos. Aqueles a quem ele deixou viver, morreram demasiado cedo; os *frammentisti*, jovens poetas infelizes que se esgotaram em fragmentos, sem poder realizar sua poesia e sua vida: Sergio Corazzini, o adolescente desesperado, morto aos vinte anos; Guido Gozzano, cantor delicado das velhas lembranças de família, vítima da tísica; Francesco Gaeta, imensa promessa, que se suicidou. Croce os amou. Eles eram sinceros.

Pouco depois, esta hecatombe será um massacre. A guerra mundial destruiu uma geração. Renato Serra, talvez a maior esperança intelectual da Itália, crítico incisivo e construtivo, morre em 1915 no Monte Podgora. Scipio[249] Slataper, que viveu o seu romance *Il carso* [250], no qual os ventos salgados do Adriático atormentam uma mocidade inquieta, morre em 1915 no Monte Podgora. Esta terrível montanha devorou todo um futuro. Marinetti, porém, continuou com boa saúde.

A guerra matou a velha Itália. G. A. Borgese descreveu, no romance *Rubè*, a perturbação interior dos intelectuais pequeno-burgueses que, partindo aborrecidos para a guerra, tomavam gosto à vida desregrada dos acampamentos, e não podiam acostumar-se, depois, à vida regrada da paz. É o quadro perfeito da mudança radical do espírito burguês: à velha burguesia humanista e satisfeita substituiu-se uma nova classe média, desequilibrada e aventurosa, pronta para "modernizar", "americanizar", "armar" a *"Italietta"* dos pais. A vítima é a velha geração. Alfredo Panzini, humanista de velha escola, professor de ginásio, de repente reconhece inútil toda a sua preciosa cultura, nessa nova Itália dos bolcheviques, dos fascistas, dos aproveitadores da inflação e dos dançarinos de *fox-trot*. Bem cedo ele se põe a dilacerar, nos seus romances, este mundo baixo e vil, diante do qual não se cansa de experimentar o sentimento de inferioridade de um velho pedante. Pouco importa: Panzini é o maior talento humorístico da literatura italiana contemporânea. Mas é um velho. Curzio Malaparte, jovem voluntário da guerra, está bem à sua vontade nessa época; ou, melhor, ele o estará quando lhe permitirem continuar, na paz, sua profissão de voluntário de guerra; Malaparte escreverá mesmo uma *Técnica do golpe de Estado*, para definir sua atitude: já não há guerra, e a paz não quer voltar; vivemos num

intervalo incerto, e para suportá-lo é preciso criar um mundo fictício, que é a guerra na paz. Criaram.

A consciência desta confusão inconsciente é Luigi Pirandello. Em outros tempos, num mundo estável e fechado, ele seria um grande trágico; mas sua época produziu terríveis comédias. A mais significativa de todas é talvez este *Enrico IV*, a comédia do homem moderno, desequilibrado, que uma infelicidade atirou à loucura de ser o imperador medieval; mais tarde ele recupera a sanidade mental; mas não reconhece mais o seu mundo, ou, antes, reconhece-o muito bem, e resolve fingir-se louco para continuar imperador. O novo mundo é um mundo de ficções.

Arrisca-se mesmo a dizer que a ficção se tornou a condição de vida indispensável ao intelectual que colaborou para criá-la. Existem, sem dúvida, exceções: Corrado Alvaro, o amargo novelista da vida de província; Alberto Moravia, o único verdadeiro romancista da Itália moderna. Mas são uns solitários, caracteristicamente fechados, e as suas vozes não conseguem atravessar a densa rede metálica que Marinetti e o seus teceram; e à luz artificial de seus holofotes tecnicamente perfeitos o espírito não se reconhece mais. Ele resolve continuar imperador num império de ficções.

Expulsaram, é certo, a frase dannunziana. Mas substituíram-na por um pálido classicismo. Giuseppe Ungaretti é um autêntico poeta, grande poeta mesmo; conseguiu condensar o profundo desespero da sua poesia noturna em formas destinadas a se tornarem clássicas, definitivas, sem sucessão possível. Os protagonistas da literatura contemporânea são os Emilio Cecchi e Vincenzo Cardarelli, os Riccardo Bacchelli e Bruno Barilli, e principalmente o novelista Massimo Bontempelli. São espíritos de escol, críticos da crítica, poetas sobre a poesia: fazendo um romance, revelarão como se faz um romance; capazes de fazer a poesia da poesia de fazer uma poesia. Literatura em terceiro grau. Esgotam um talento excepcional escrevendo pequenas peças autobiográficas; de uma viagem, levam a descrição de um quadro; da vida, um único sentimento de mistério. Abundância de talento; mas nenhum grande poema, nenhum verdadeiro romance. Para retomar a terminologia de antes da guerra: o *frammentismo* conquistou a literatura italiana.

Ainda uma vez: não falta espírito nem talento. Para transformar esses fragmentos em grandes obras, era preciso apenas uma coisa: caráter. Mas não existem caracteres num mundo fictício.

Observando certas deformações da coluna vertebral, perguntamos se não seria responsável por isto aquela rede metálica que aperta os membros como uma camisa de força. Mas deve-se responder pela negativa, porque esta rede, aparentemente de aço, ela própria é uma ficção. Com efeito, este latinismo fictício, este

catolicismo fictício, este corporativismo fictício, este belicismo fictício são construídos sobre um prussianismo fictício, que não atinge a alma do povo italiano. Este povo é tão velho, antigo mesmo, que não suporta mais reeducação, nem ao menos tem necessidade dela. Aqueles que cederam à educação foram os intelectuais, os *clercs*, e não se pode sustentar que era uma educação sentimental. Antes uma auto-educação, que, confundindo o sentimentalismo e o humanismo, arrancou este pelas raízes, com o furor de que só as almas desarraigadas são capazes.

O mal vem de longe. No começo era a acomodação. A Itália moderniza-se febrilmente: há 60 anos ou mais, empenha-se em imitar o modelo alemão, que parece o supremo modelo de "modernização" mais rápida. Mas este modernismo contradiz algumas tendências íntimas do espírito italiano, inclinado para um catolicismo muito amplo, um socialismo puramente humanitário, um patriotismo muito pacífico. Perto de 1900 a Itália parecia a terra de promissão da tolerância religiosa, da compaixão social, do pacifismo universalista. Agora já se vêem alguns sinais da transformação. A modernização econômica e técnica enxota o humanismo, pelo ridículo das academias provinciais. O patriotismo, o socialismo, a própria religião, revestem-se de uma espécie de violência, transformam-se em nacionalismo, sindicalismo, integralismo. A dialética da história fez uma volta terrível: o pensamento do próprio Benedetto Croce, amigo íntimo de Georges Sorel, era a maior força da revolução espiritual que devia voltar-se enfim contra ele e sua obra. Todos os seus companheiros, filósofos e críticos, dirigem-se contra a superioridade quase frívola do humanitarismo, do socialismo, da religiosidade italiana. Contra o humanitarismo, ele apóia-se em Hegel; contra o socialismo marxista, apóia-se em Sorel; contra o modernismo católico, apóia-se na tradição autoritária. Croce tornou-se o coveiro do seu próprio liberalismo sublime. Após ele veio a era das novas classes médias, anti-humanitárias, sindicalistas, antitradicionalistas, fascistas.

Antonio Fogazzaro é modernista; desejaria um catolicismo "modernizado"; não o conseguindo, acaba por acomodar o catolicismo à italianidade. Giovanni Pascoli passou por socialista; abraçou o socialismo humanitário, e suas últimas horas são perturbadas pelas primeiras explosões da violência sindicalista. Sobre o patrioteirismo de D'Annunzio é melhor não falar.

São mortos? Mas "la mort n'est pas une excuse";[251] e existem vivos cujos corpos deixam ver todos os estigmas da acomodação, como os condenados do Inferno de Dante mostram, nas deformações hediondas, a punição de seus pecados. A Prefeitura de Florença teve a engenhosa idéia de mandar gravar em mármore e colocar nas esquinas das ruas florentinas os versos de Dante que se

referem a tal localidade. Parece que todas as ruas da literatura italiana contemporânea estão marcadas com esses tercetos terríveis, "flamas cantantes que não largam as suas vítimas, prisioneiros por toda a eternidade".[252]

Giovanni Papini converteu-se. Mas não conseguiu dominar os instintos anárquicos da sua alma caótica. Os desafios violentos do seu *Gog e Magog* [253] mostram-no

> ...nella chiesa
> Cô' santi, ed in taverna coi ghiottoni[254]
> (*Inf.,* XXII, 14).

Seu catolicismo era capaz de acomodar-se à revolução social, e, mais tarde, a muitas outras coisas. Confundindo a universalidade religiosa com o imperialismo temporal, ele escreveu, na *Nuova antologia* (janeiro de 1939)[255]: "O povo italiano é mestre e chefe perpétuo do mundo, por essência e por vocação. Desde a época em que Augusto governava e Jesus nasceu, Roma e o povo italiano dominaram sempre o mundo." Roma, nessas palavras, é um equívoco, e o católico Papini esqueceu a palavra do Evangelho: "De que serve ao homem o mundo, se ele o ganha mas perde a sua alma imortal?"

Esta conversão era antes uma demissão: onde existe a demissão, a submissão não está longe. É assim que Giuseppe Prezzolini, tipo do intelectual, se submete, na *Gazzetta del popolo* (8 de fevereiro de 1939)[256]:

> Eu também fui um intelectual, e sei falar, por experiência, do mal intelectualista. É necessário que os intelectuais italianos reconheçam que o seu dever consiste em se retirarem e deixarem dominar outras forças, mais importantes na vida dos indivíduos e da nação. O fascismo não desconfia dos intelectuais italianos; mas a sua desconfiança seria muito natural e muito oportuna.

A isso Dante acrescentaria alguma coisa sobre as

> ...terre d'Italia tutte piene
> di tiranni...[257]
> (*Purg.,* VI, 124)

ou um desesperado

> O voi, ch'avete l'intelletti sani...[258]
> (*Inf.,* IX, 61).

Ardengo Soffici, ao menos, não seguiu o conselho de calar-se. Ele fala, e muito alto: ele que glorificou a França e amaldiçoou a Alemanha, mudou depois os nomes: chama a Dostoiévski um "gorila bolchevista", e condena a América em nome da "Europa cristã e católica". Há trinta anos ele zombava da Academia e declarava: "Desejam-me ditador? Eis-me ditador." Hoje, vestido de acadêmico,

ele pode dizer: “Desejam-me acadêmico? Eis-me acadêmico.” Sem dúvida, ele assemelha-se

> ...a quella inferma
> Que non può trovar posa in sulle piume,
> Ma con dar volta suo dolore scherma.[259]
> (*Purg.,* VI, 149).

Mas são teóricos. Não citarei, de Curzio Malaparte, senão os títulos das suas últimas obras: três volumes de contos, *Fuga em prisão*, *Sangue* e *Viva a morte*; e uma coleção de documentos e fotografias, *Os italianos na Espanha*.

É um mundo dantesco. Relemos a descrição dos *Malebolge*, dos círculos inferiores do inferno, onde os pecadores baixos expiam,

> Tutto di pietra di color ferrigno
> (*Inf.,* XVIII, 2)[260],

e nos lembramos do “mundo de cimento e de aço” de Marinetti. A literatura dos jovens reflete fielmente a pálida luz dessas paredes. Marcello Gallian[261], a quem o seu editor chama “o mais fascista dos escritores”, fala de uma “atmosfera de sangue, de aborrecimento e de morte”. Enrico Pea explica “sua neurastenia e seu caráter violento pelas injeções aplicadas, durante a guerra, contra a cólera, o tifo, a encefalite e outras doenças, como aconteceu com muitos outros combatentes, que são hoje em dia meio loucos” (*Maremmana*, pág. 233). É um mundo meio louco, meio criminoso, uma casa de alienados perigosos, dotada das novíssimas invenções técnicas, ao ponto de transformar toda a vida em pesadelo mortífero dum paranóico, como Brancati a define: “A vida é uma máquina que vos raspa o crânio, vos arranca os dentes, vos transforma, enfim, num semblante de morte.”

Máquina maravilhosa! Lia-se a definição no excelente hebdomadário *Omnibus*, onde colaboravam Moravia, Bacchelli, Ungaretti, Missiroli, e Adriano Tilgher, que escreveu, num estudo sobre o *Leviatã*, o Estado todo-poderoso de Thomas Hobbes: “Os súditos guardam a liberdade: a liberdade de fazer aquilo que o soberano se esqueceu de proibir. Finalmente, o Leviatã é um enorme *carabiniere*, um policial de tamanho mitológico.” Sem dúvida, Tilgher pensava repetir a cena do canto 22 do *Inferno*, onde os condenados logram os diabos. Mas, como em Dante, o diabo respondeu: “Tu non pensavi ch’io loico fossi!”[262] (*Inf.*, XXVII, 123), e *Omnibus* foi incluído entre as coisas que não se esqueceram de proibir.

A resistência é inútil; mas a fuga também. Existe, entre os exilados, um grande escritor, Ignazio Silone, que experimentou “come sa di sale / Lo pane altrui, e com’è duro calle / Lo scendere e il salir per l’altrui scale” (*Parad.*, XVII, 58).[263] É por isso que o herói do seu romance *O pão e o vinho* volta à pátria, que ele não reconhece

mais e onde não mais o reconhecem, até que se perde, para sempre, nas montanhas, cobertas de neve, onde os lobos o dilacerarão; uma jovem — somente ela — fará, sobre o perdido, o sinal da cruz. É uma grande obra de arte; como todas as grandes obras, faz pairar, atrás de si, um profundo silêncio.

É o mesmo silêncio, nobre e obstinado, que guarda Benedetto Croce, “che vive in Italia peregrino” (*Purg.*, XIII, 96)[264]. É o único que podia verdadeiramente retirar-se, porque outras épocas o esperam em que já não haverá “partido”. Ele tem “fatta parte per se stesso”[265] (*Parad.*, XVII, 69).

Se existe lirismo nesta citação, a Toscana é a responsável. Pensa-se em Pisa, a grande cidade, que reunira entre as suas muralhas todos os esplendores, e que se perdeu pela loucura de querer dominar. Só ficou, *fuori le mura*, a catedral, que não se desmoronará, e o Campo-Santo, o cemitério, verdadeiro coração da “cidade morta”. Existe, neste cemitério, o túmulo de um nobre, cujo nome a história esqueceu, mas cuja memória fica, eternizada no monumento funerário que lhe ergueram, a *Inconsolabile*, a Itália em luto, que vela o rosto.

ORAÇÃO FÚNEBRE DE CHARLES MAURRAS

“Non enim cogitationes meae cogitationes vestrae; neque viae vestrae viae meae, dicit Dominus” (*Is.*, LV, 8).[266]

QUERIDOS em Cristo,
os povos, percorrendo, pelos séculos da história, os caminhos da terra, passam cabisbaixos, curvados por tribulações sem fim. De vez em quando, levantam os olhos para o céu, lamentando, implorando, suplicando. E Deus responde-lhes pela boca do seu profeta Isaias: *“Non enim cogitationes meae cogitationes vestrae; neque viae vestrae viae meae, dicit Dominus.”* Não compete às nossas pobres meditações o decifrar as decisões da Providência divina; na desgraça e na salvação dos homens, como são incompreensíveis e maravilhosos os caminhos do Senhor, perante o qual nos convém curvar-nos com humildade!

Assim, eu, o mais humilde dos servidores de Deus, recebi a vocação de pronunciar a oração fúnebre dum príncipe no reino do espírito. Ele mereceria a homenagem sob a cúpula da Academia Francesa, onde todos os acordes da língua se teriam harmonizado num réquiem solene; mereceria a pompa fúnebre na Notre Dame de Paris, matriz de todas as igrejas da França. Curvemo-nos, porém, com humildade: a cúpula que ouvirá as nossas palavras incultas, simples e sinceras, é o céu cinzento sobre frias montanhas, longe do Sena, e o lugar do nosso luto e da nossa meditação é a modesta matriz duma cidadezinha provinciana, lugar triste, onde os velhos, os doentes, os alquebrados procuram a saúde, lugar de últimas esperanças e de últimas consolações. Ao que parece, o Senhor quer falar-nos e dizer: *“Non enim cogitationes meae cogitationes vestrae, neque viae vestrae viae meae.”* “Os meus pensamentos não são os vossos pensamentos; nem os vossos caminhos são os meus caminhos, diz o Senhor.”

Os caminhos da vida e da história humanas são como que cercados de abismos, cuja profundidade só pode ser averiguada pela sapiência divina. Quereis compreender algo desses mistérios? Quereis levantar uma ponta do mistério dos destinos mortais entregues às mãos de Deus vivo? Pois levantai, com mãos trementes, uma ponta desta mortalha, e mirai o rosto exânime do homem que está deitado aqui neste ataúde: Charles Maurras.

Charles Maurras era um príncipe no reino do espírito. Esse homem surdo fez ressoar todas as músicas da língua francesa, e o seu

espírito latino, nutrido das tradições gregas, romanas, católicas, e da sua Provença natal, resplandeceu em todas as luzes mediterrâneas; na sua voz balouçaram as melodias do mar, que era o mar de Ulisses e do apóstolo Paulo, subjugadas à severa disciplina do civismo romano e do método cartesiano. O mundo, encantado, ouviu essa música. Todo o mundo. Havia discípulos desse homem em todos os países e em todos os continentes, na França, na Itália, na Espanha, até nas costas longínquas do novo continente latino, do continente do Sul. O seu espírito venceu até os inimigos vencedores, discípulos sem o querer ou sem o saber, que hoje se curvam perante o poder das armas invisíveis deste príncipe espiritual. Charles Maurras provou, pela última vez, a força do espírito, sempre superior à matéria bruta; e assim a sua vida foi para nós outros, pobres servidores do Espírito, uma grande consolação, que nunca será esquecida.

Charles Maurras era um representante autorizado da Inteligência; e — chama-se *L'Avenir de l'Intelligence* o seu livro mais decisivo — o futuro da Inteligência foi a preocupação de toda a sua vida. Charles Maurras viu esse futuro ameaçado pelo turbilhão dos romantismos revolucionários, dos instintos anárquicos. Viu ameaçada pelas mesmas forças a sua pátria, que é a pátria da nossa civilização: a França. Viu como a França de São Luís, de Joana d'Arc e de Bossuet abandonara os caminhos, outrora ilustrados pelos *gesta Dei per Francos*[267]. E resolveu indicar à França o caminho da salvação. Distinguiu entre a França legal, a França das leis sacrílegas e das sujidades materialistas, e a França real, a França do rei e da fé cristã, fiel aos caminhos da Providência. Mas através do caminho da sua vida, Charles Maurras sucumbiu à tentação da Inteligência: substituir a própria inteligência à Inteligência divina. Num deslumbramento orgulhoso, ele quis prescrever à Providência os caminhos da sua ciência política, quis desempenhar o papel de providência da França. Os seus caminhos não eram os caminhos d'Ele. Não eram os caminhos da vida, mas os caminhos da morte. E hoje ele está deitado, perante nós, nesta câmara ardente.

Olhai em derredor: por toda parte vereis, entre panos pretos e círios vacilantes, os emblemas da morte, da morte cristã. A esta cerimônia preside o supremo representante da morte cristã, o Cristo morto, o Crucifixo. Mas o homem morto ao pé deste Crucifixo era um pagão. O seu Deus não era o Nazareno martirizado. O seu ídolo era a deusa pagã da beleza. Escreveu, em *Anthinéa*[268], a liturgia da deusa que surgira das espumas do mar, e assim se manifestou sobre esse livro: "Point de départ de mon pèlerinage, trace du frémissement essentiel devant les énigmes humaines."[269] Romaria estranha, romaria pagã! O frêmito essencial do jovem Maurras calmou-se perante a sublime estabilidade da Beleza. Era o ponto de partida. E

desse ponto de partida o seu caminho o levou, com a conseqüência implacável do espírito latino, até o abismo.

Houve quem duvidasse dessa lógica. O mesmo homem que a uns parecia um profeta, parecia a outros um sofista. Na verdade — e é a verdade o que devemos aos mortos — era um polemista. Não escreveu jamais uma palavra que não fosse polêmica. Passou a vida inteira buscando as contradições dos seus inimigos, e edificou sobre essa polêmica o sistema das suas idéias estéticas, políticas e religiosas, sistema cheio das contradições que surgiram na polêmica. O mesmo Maurras que com tanta força pregava a primazia da Inteligência, desdenhou o papel da inteligência na ação, caindo no perigoso irracionalismo da frase: "Jamais depuis le monde est monde on n'attendit d'avoir une idée claire pour agir."[270] O mesmo Maurras que se vangloriou de possuir a técnica política mais eficiente do mundo, desdenhou qualquer preocupação com a questão social, caindo no ingênuo liberalismo da frase: "Un peu plus de justice?... Il faut laisser la conjecture économique!"[271] O mesmo Maurras que sabia magnificamente exaltar os benefícios da disciplina católica, caiu, quando a autoridade eclesiástica se lhe opôs, nas mais baixas injúrias contra o papa, os cardeais e os bispos. Era um homem cheio de contradições. Mas do mar dessas contradições saiu, resplandecente como Vênus das espumas do Mediterrâneo, a figura divina que iluminou o seu caminho: a Ordem. Perante as ruínas da Acrópole, o jovem Maurras meditara: "Comment sauver l'ordre du monde?"[272] E essa idéia não o abandonou nunca mais e levou-o, por fim, a dizer sobre toda a sua própria obra: "Il ne s'agit dans ces essais que de la raison, de l'intelligence et du goût. Oui, et de l'ordre."[273] Razão, Inteligência, Gosto, Ordem — eis as nostalgias do jovem Maurras. Procurou-as no templo abandonado da Grécia; achou-as no templo vivo da Santa Madre Igreja, chegando até à fórmula que enfeitiçou os católicos: o Catolicismo é a Ordem; até à fórmula que enfeitiçou os infiéis: a Ordem é o Catolicismo.

A Ordem! Era a primeira e a última palavra de Maurras; eis o que constitui, como diria Bossuet, o meu primeiro *chef d'accusation*[274]. A Ordem de Charles Maurras não era a ordem cristã do mundo, mas a ordem científica do positivismo e a ordem estética do paganismo. Na introdução de *Anthinéa*[275] — "point de départ de mon pèlerinage" — invocou, como mestres, os positivistas Comte e Taine e os pagãos Renan e Anatole France. "Mon maître Anatole France l'avait vu, les lois de la beauté nous faisaient aussi penser aux lois de la vie, l'ordre de l'esthétique à celui de la politique."[276] E lembrou-se da deusa da Beleza saindo vitoriosamente das vagas impuras do mar asiático do anarquismo. Ásia — o vago, o incerto; Grécia — o claro, o definido. Assim ele elogiou as linhas claras, bem

definidas pela luz mediterrânea, da Grécia, da Itália, da sua terra provençal, a beleza escultural dos corpos, a beleza geométrica das figuras. As linhas bem definidas impõem limites à anarquia estética do romantismo e à anarquia política da democracia; e ele acrescentou com o tom lapidar dos jurisconsultos romanos: "Certae fines! Leges! Définitions certaines et justes confins."[277] Eis o ponto de partida: como criar essa Ordem? Então, Renan e France se retiraram para deixar falar a clara razão mediterrânea de Comte e Taine. A razão era sempre a *faculté maîtresse* de Maurras; e mais do que a Afrodite, a deusa da Beleza, adorava a Palas, a deusa da Razão. Palas é, a um tempo, a deusa dos escultores e da razão científica, e a suprema obra de arte da razão é o Estado. É um Estado, o de Maurras, cercado de inimigos, bárbaros exteriores e interiores, ficando salvo apenas pela força mágica de linhas bem definidas: as fronteiras. Ao primado da Inteligência substitui-se o primado da diplomacia; a *L'Avenir de l'Intelligence* segue-se *Kiel et Tanger*, manual da política nacionalista. O Estado é uma máquina científica de leis e instituições, e a alma dessa máquina é o nacionalismo. Política é uma técnica, a *technique nationale*.

O técnico ocupado em construir máquinas não conhece preocupações de ordem moral; a eficiência das suas construções é tudo: e isto constitui o meu segundo *chef d'accusation*. O técnico só pensa na eficiência, empiricamente experimentada, das suas máquinas, e a esse empirismo amoral dos técnicos correspondeu o "par tous les moyens" do niilista agnóstico Maurras, o seu culto à *Raison d'Etat*. "Pour l'établissement de la Monarchie tout est permis. J'ose écrire: tout est béni et tout est dû. On rentre comme on peut; et l'on refait la France comme on peut."[278] "Comme on peut", ousou escrever; e escreveu, no seu jornal, "comme on peut", não respeitando nada, nem a honra nem a vida privada dos seus inimigos, nem os segredos do Estado. Aplicava a calúnia sistemática, pregava a violência sistemática. As palavras *imbécile* e *traître*, as mais freqüentes na sua pena, honravam os espíritos mais altos e os patriotas mais devotados à pátria; chegou a pregar o assassínio e a alta traição. Ousou escrever: o seu primeiro artigo de jornal, *Le premier sang* — escrito após ter o coronel Henry confessado, pelo suicídio, a falsificação dos documentos Dreyfus — ousou defender o criminoso com as palavras: "II ne faut pas considérer la question du point de vue de la morale individuelle; la morale de l'Etat a ses propres lois et ne connaît que l'intérêt national."[279] Mais tarde ousará recomendar que matem o primeiro ministro com uma "faca de cozinha". Não desaprovará os seus discípulos quando eles tiverem obedecido a tais conselhos. Não os desaprovará, ele, que lhes preparara os caminhos. No famoso artigo *L'Éducation de Monk*[280] lembrara a restauração da

monarquia inglesa pelo general traidor, com as palavras: “C’est notre tâche de révéler Monk à lui-même. La doctrine est maintenant en élaboration: on en sature le cerveau du Monk de demain. Lui il connaît l’art militaire. Nous, nous lui enseignons les principes de l’organisation politique. Les chefs militaires ont besoin d’ordres pour marcher; il faut que le pouvoir spirituel les donne”; e: “Nous sommes l’autorité scientifique par laquelle le sabre devient raisonnable et la baïonnette intelligente.”[281] E Monk veio.

Assim, o “poder espiritual” serviu-se da sua “autoridade científica” para transformar a Ordem em ordens militares, sem consideração da moral individual, convencido, como os mestres positivistas, de que a “ciência universal” constitui a “moral universal”.

A “moral universal”, porém, não é a moral cristã. Não há moral das máquinas políticas; uma moral como técnica científica não sabe respeitar a majestade da pessoa humana, que não é uma máquina cartesiana; e eis o meu terceiro *chef d’accusation*. Entre duas forças vive a alma humana: graça e liberdade. O maurrasianismo tem medo da liberdade, como duma perpétua tentação à anarquia, e sufoca a alma sob o peso da sua arbitrária autoridade. Acaba com a alma humana, finalidade da redenção cristã, e acaba com todo o cristianismo.

Eis porque esse homem opôs ao cristianismo, *“nocturne et asiatique”*, a luz da razão grega; opôs ao nascimento do Cristo, centro da história universal, “la naissance de Pallas, le plus grand événement de l’histoire du monde”.[282] Toda a vida interior pareceu-lhe suspeita de anarquismo, e elogiou o espírito romano por ter domado, pela disciplina da Igreja Romana, os instintos anárquicos do cristianismo primitivo. “Le Catholicisme est le remède du Christianisme.” Contra os protestantes ele serviu-se da mesma apologética estranha: “Je ne quitterai pas le cortège savant des conciles, des papes et de tous les grands hommes de l’élite moderne pour me fier aux évangiles de quatre Juifs obscurs.”[283] E o *catholique athée* chegou a dizer sobre Jesus Cristo: “Je connais peu ce personnage et je ne l’aime pas.”[284]

O cristianismo, para ele, não significava outra coisa senão ordem: ordem romana, ordem dos jurisconsultos romanos, ordem estabelecida da sociedade estabelecida. Chamou ao catolicismo romano “arche du salut des sociétés”,[285] como se Jesus Cristo tivesse morrido para salvar a sociedade. Considerou o catolicismo como a religião do Estado, do Estado científico e nacionalista. “C’est en affaires politiques que nous considérons les affaires de religion.”[286] Eis o famoso lema *“politique d’abord”* substituindo o lema cristão *“vérité d’abord”*, arruinando o pretenso primado da inteligência, subordinando-a aos fins políticos. Mas como pode o

espírito queixar-se disso, se Deus teve, na doutrina maurrasiana, o mesmo destino? "Qu'importe que Dieu soit, pourvu qu'il serve."[287] E eis o homem ao qual se atribuem tantas conversões!

Charles Maurras, o ateu, não desaprovou as conversões. Elogiou o catolicismo dos outros, contanto que lhe deixassem o seu próprio ateísmo. Rindo-se da "superstição" dos outros, assegurou-se o seu próprio agnosticismo, como privilégio de elite. Entendeu as palavras *inteligência* e *elite* como designações de um novo feudalismo, pagando a "os outros", o povo, com as palavras baratas dum novo corporativismo, duma renovação da França medieval, caricatura da França do Rei, dos Senhores e dos servos.

Essa Ordem não é a ordem da Justiça. "Un peu plus de justice?" Maurras quis deixar subsistir, para a alegria dos bem-pensantes convertidos, uma desordem: a desordem econômica. Mas isto não é cristão. E também não é francês. A França sempre foi cristã, mesmo no cristianismo inconsciente dos revolucionários. Lembrando-me da figura, já então venerável, do cardeal Pacelli, que saudou a *Marselhesa*, ouso dizer neste recinto sagrado: havia cristianismo até na França dos jacobinos, na França do eterno grito de justiça que é um grito cristão.

Charles Maurras não ouviu esse grito. Este homem foi, desde a mocidade, surdo. Permaneceu surdo à palavra de Deus, e surdo à voz da França. À pessoa divina do Cristo ele quis substituir um boneco de batina. À França dos séculos cristãos ele quis substituir um fantasma utópico, imagem da sua alma vazia, da qual um dos seus amigos chegou a dizer: "Jamais je n'ai vu une âme plus désolée que la sienne."[288]

Um mundo de deslumbrados deixou-se enganar pelo fogo de artifício desse espírito morto. O mundo das letras sufocou-o sob homenagens, chegando a recebê-lo na companhia mais conservadora de todas, a Academia Francesa. O mundo político recebeu-o alegremente, a ele, o niilista, como o aliado mais precioso dos conservadores, e sobretudo dos conservadores católicos, que confundiram o nacionalismo traidor e ateu de Maurras com o verdadeiro nacionalismo de Barrès e com o verdadeiro cristianismo de Péguy, lembrando, deste modo, as palavras do profeta que nosso Senhor citou: "Vós ouvireis com os ouvidos, e não entendereis; e vereis com os olhos, e não vereis" (*Mat.*, XIII, 14). E até hoje eles têm esse Maurras por um profeta, porque de antemão anunciou, publicamente, as infâmias que ele mesmo preparara. Nesses deslumbrados sobrevive obstinadamente o triste espírito de Maurras, conforme as suas palavras: "Avoir raison c'est une des manières comme l'homme s'éternise."[289] Podem alegar, como justificação, que altas e mais altas autoridades da Igreja manifestaram a mais paciente clemência em face desse advogado do diabo: condenado

Maurras, no dia 29 de janeiro de 1914, razões de política eclesiástica não deixaram publicar a condenação antes de 5 de setembro de 1926; e, esquecendo todas as infâmias, contentando-se da submissão dobre de "ceux d'entre nous qui sont catholiques",[290] subterfúgio hipócrita do acatólico Maurras para continuar a sua obra funesta, a condenação foi, no dia 5 de julho de 1939, revogada. E à curta memória dos homens passou despercebido que isto também profetizou alguma coisa: que naquele dia nefasto começou a catástrofe da França.

Charles Maurras era o papa da religião pagã da beleza. Os católicos que o seguiam cegamente, esqueceram que toda religião da beleza acaba em orgia. Às vezes em orgia de sangue. O magnífico *Symposion* pagão ao qual Maurras presidiu, era o bíblico "festim dos ímpios". E seguiu-se-lhe uma terrível madrugada.

Diz o salmista: "Bem-aventurado o varão que não se deixou ir após o conselho dos ímpios, e que não se deteve no caminho dos pecadores, e que não se assentou na cadeira da pestilência" (*Sl.*, I, 1). A França deixou-se ir após o conselho dos ímpios, deteve-se no caminho dos pecadores, e assentou-se na cadeira da pestilência. "On refait la France comme on peut."[291] Charles Maurras refez a França como pôde. E agora há choro e ranger de dentes.

Em vão é toda a vossa penitência, com a qual quereis acusar e responsabilizar e punir o vosso povo, em vez de vos acusardes a vós mesmos. Os vossos festins prepararam a desgraça, e agora os vossos jejuns servem apenas para ocultar a vossa culpa e agrilhoar tanto mais as vítimas inocentes da vossa traição. Ainda não entendestes as palavras do profeta:

> Acaso o jejum, que eu escolhi, consiste em afligir um homem a sua alma por um dia? Está porventura em retorcer a sua cabeça como um círculo, e em fazer cama de saco e de cinza? Rompe as ligaduras da impiedade, desata os feixinhos que deprimem, deixa ir livres aqueles que estão quebrantados, e rompe toda a carga (*Is.*, LVIII, 5-6).

Mas em vez de cumprir deste modo o mandamento de Deus, vós estreitais as ligaduras da impiedade, vós carregais os feixinhos que deprimem, vós agrilhoais aqueles que estão quebrantados, colaborando infamemente com o opressor estrangeiro. E as vossas declamações hipócritas não podem abafar "o clamor, o choro e o grande lamento: Raquel chorando a seus filhos, sem admitir consolação pela falta deles" (*Mat.*, II, 18). Surdos como era surdo o vosso falso profeta, vós não ouvistes os tiros contra o muro, onde no frio da madrugada os reféns fuzilados estertoraram e expiraram. Mas o vento frio daquelas madrugadas abre agora, empurrando-as, as portas deste templo, levanta com força esta mortalha — e sob este ataúde não vedes o corpo exânime de Charles Maurras, que, vivo ainda, fantasma de si mesmo, cambaleia para a cova: — vedes sob este

ataúde o cadáver da sua desgraçada pátria, da França.

Ouvistes os meus três pontos de acusação. E agora vós acreditais, talvez, serdes autorizados para julgar o acusador e as suas palavras. Oh! não, lembrai-vos da frase de Bossuet: "Mon discours, dont vous vous croyez peut-être les juges, vous jugera au dernier jour."[292] Ouvi, ouvi, já os sinos começam a repicar para o serviço dos mortos; e no dobre dos sinos ecoam as vozes do hino fúnebre, abafando as vossas objeções, hipocrisias e orgulhos. Aquele homem que lamentais era porventura um profeta? Era testemunha e culpado do

> Dies irae, dies illa
> Solvet saeclum in favilla,
> Teste David cum Sibylla.[293]

Era juiz da sua época? Estará como réu,

> Quando judex est venturus,
> Cuncta stricte discussurus.[294]

Com os mortos, ele, o vivo, ressurgirá, quando

> Tuba mirum spargens sonum
> Per sepulcra regionum,
> Coget omnes ante thronum.[295]

Então ele, e vós com ele, rezareis:

> Rex tremendae majestatis,
> Qui salvandos salvas gratis,
> Salva me, fons pietatis.[296]

E Ele responderá pela boca do seu verdadeiro profeta.

> O fim vem, vem o fim sobre as quatro plagas desta terra. Agora é que vem o fim sobre ti, e eu desafogarei o meu furor contra ti, e te julgarei conforme os teus caminhos; e te porei diante dos olhos todas as tuas abominações. O fim vem, vem o fim. É chegado o tempo, está perto o dia da mortandade, e te julgarei conforme os teus caminhos. Fora a espada, e dentro a peste e a fome: o que está no campo morrerá à espada, e os que estão na cidade serão devorados pela peste e pela fome. E farei vir os péssimos dentre as gentes, e eles se apoderarão das suas casas, e aqueles péssimos possuirão os santuários deles. Ao sobrevir-lhes de repente a angústia, eles buscarão a paz, e não a haverá. A um susto sucederá outro susto, e a um estrondo outro estrondo, e buscarão alguma visão dalgum profeta, e a lei perecerá na boca do sacerdote, e o conselho na boca dos anciãos. O rei chorará, e o príncipe cobrir-se-á de tristeza, e as mãos do povo da terra tremerão de medo. Eu os trarei conforme o seu caminho, e os julgarei conforme eles julgaram os outros: e saberão que eu sou o Senhor. (*Ez.*, VII, 2-27.)

É o dever do pregador: dizer-vos a verdade. Mas é o seu direito também trazer-vos a consolação. Mesmo aquele severo hino termina com as palavras de reza esperançosa: "Huic ergo parce, Deus: pie Jesu

Domine, dona eis requiem”.[297] E os cristãos não rezam em vão. Consola-te, filha Sião, pois o Senhor te reconduzirá. Ele, que não vê os corpos, mas sim os corações, pode ressuscitar até as pedras dos túmulos. O corpo daquele está vivo ainda, mas o seu espírito morreu. O teu corpo, ó França, está deitado aqui como morto, mas o teu espírito vive. E enquanto vive o espírito, não morreu a mais cristã das virtudes: a esperança. Os teus caminhos não eram os Seus caminhos; mas incompreensíveis são os caminhos do Senhor, e maravilhosos, e todos são caminhos que vão à pátria. E assim vos fala a voz do profeta (*Ez.*, XXXVI, 26-28): “Dar-vos-ei um coração novo, e porei um novo espírito no meio de vós; vós habitareis na terra que eu dei a vossos pais, e vós sereis para mim o meu povo, e eu serei para vós o vosso Deus.” *Amen*[298].

MAX WEBER E A CATÁSTROFE

Em 1905, o jovem professor Max Weber publicou numa revista científica alemã, os *Arquivos de ciência e política sociais*, um estudo sobre *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. O trabalho era uma revelação, que abalou o estreito círculo de especialistas em história econômica. Mas ninguém poderia supor que, com esse estudo, uma nova ciência se fundava, um novo continente se descobria. E ninguém poderia então suspeitar uma tremenda catástrofe humana por trás daquelas páginas secas: catástrofe de uma vida intelectual, destino do intelectual dos nossos tempos, e, em conseqüência, símbolo da catástrofe geral que se seguiu inexoravelmente.

Max Weber, um dos mais lúcidos espíritos de todos os tempos, tinha a alma gravemente enferma. Essa doença é a nossa doença, e uma doença que atinge a todos deixa de o ser. O assunto é palpitante. Façamos tudo para nos dominar. Preparemos o caso clínico. Um boletim médico deve ser sóbrio e preciso. Descrevamos primeiro os sintomas. Seguir-se-á o diagnóstico.

*

Estudando as origens do capitalismo na Alemanha meridional, Max Weber observa que, nessas regiões católicas, o grande capital está, na maioria, em mãos de protestantes, e que muitos dos grandes capitalistas descendem de famílias pietistas e muito devotas. Estende os seus estudos a toda a Europa: os centros da mentalidade capitalística são a Inglaterra, a Escócia, a Holanda e a Suíça francesa. Na Inglaterra, são sobretudo os “não-conformistas”, os dissidentes da Igreja Anglicana; em toda parte, tanto na Renânia como nos Estados Unidos, os adeptos das pequenas seitas protestantes distinguem-se pelo espírito de iniciativa e pelas suas riquezas, e os huguenotes, que, expulsos da França, disseminaram por toda a Europa as suas manufaturas, não constituem exceção. Estranho fenômeno: todos esses novos capitalistas são calvinistas. A devoção protestante e a habilidade econômica coexistem sempre. Deve haver uma relação subterrânea; e Max Weber encontrou-a.

O homem ideal da Idade Média era o frade que renunciava à vida e preferia a pobreza voluntária ao trabalho secular. O protestantismo, ao contrário, hostil ao ascetismo monástico, santifica e consagra a vida profana. Todavia, uma distinção se impõe. Lutero, que

era frade, homem profundamente medieval, santifica o trabalho profissional, a vida em família, a lealdade para com o Estado; sua religião educará humildes artesãos, bons pais de família, funcionários leais. Calvino é de outra espécie. O seu dogma da predestinação transformará o mundo.

Segundo o dogma calvinista, o homem perdeu, pelo pecado original, todas as forças do bem; sua vontade, dominada pela concupiscência, é incapaz de atingir a beatitude. Deus predestinou, arbitrariamente, uns para a vida eterna — e outros para as trevas. Numa época de excitação religiosa, como era a da Reforma, esse dogma significava, para cada um, uma questão de vida ou morte. Tanto mais que já não existem, nessas igrejas calvinistas, nem padres nem sacramentos. Cada um está só, absolutamente só, perante este Deus terrível que o elegeu ou o renegou por todas as eternidades... Isto não permite um quietismo cômodo. Cumpre saber se estamos predestinados ou condenados. O dogma inexorável não responde, e a conclusão psicológica seria um desespero até à morte. Calvino, um forte, não conheceu o problema; ele estava certo da sua salvação. Os seus sucessores no ministério repeliam, como a uma tentação ímpia, a dúvida sobre a sua condição de eleitos; entrincheiravam-se num biblicismo fanático. Para os outros, os homens do mundo, só restava procurar uma confirmação da sua qualidade de eleitos na vida do mundo.

O luterano, herdeiro de uma mística íntima, acalmava as suas angústias pela contemplação da tarde de domingo. Para o calvinista, não existe descanso dominical; sua alma está sempre atormentada por incertezas. O Deus dos calvinistas é um “Deus escondido”; não revela a sua vontade tirânica. Como reconhecê-la? Porém, já que o homem não tem vontade livre e todos os seus atos dependem diretamente de Deus, faz-se preciso observar e dirigir todas essas atividades para se ficar seguro da predestinação ao céu e da não-condenação ao inferno. Seguro? Estaremos jamais seguros? É preciso, sempre e sempre, confirmarmo-nos perante nós mesmos e perante os outros; é preciso uma vida metodicamente regrada, fixada dentro de austeros princípios morais. Os calvinistas vivem no mundo como os frades da Idade Média no convento. São frades secularizados: a esfera de confirmação é a vida do mundo, a vida econômica. Será que estou condenada, ou alcançarei perdão? — pergunta ansiosamente a alma calvinista. O sucesso na vida prática responderá.

Eis o que é fundamental. Max Weber lê os moralistas do tempo, sobretudo o inglês Richard Baxter: o trabalho é a finalidade da vida, não há outro meio de obedecer a Deus senão trabalhar incansavelmente, como o frade incansavelmente reza. A racionalização metódica e a atividade incansável ocupam toda a vida,

sobretudo a vida econômica. É uma vida rigorosamente uniforme. Leis rigorosas proíbem à vida qualquer decoração. Trabalhar-se-á sempre, mas sem gastar. Fazem-se economias que fecundarão novos empreendimentos. Essa atividade não tem nem fim nem termo. Conquistará todo o planeta. Atravessará os muros da Igreja. A fé se perderá. Ficará o grande-burguês, a quem pertencerá o mundo.

Por esse estudo cheio de agudeza, Max Weber fundou a sociologia religiosa, ciência que não se contenta com estudar as relações entre a religiosidade e a mentalidade econômica. A distinção profunda entre o luteranismo pequeno-burguês e o calvinismo grande-burguês leva a estabelecer "tipos da religiosidade". A religiosidade difere de muito nas cidades e no *hinterland*; fenômeno muitas vezes de importância política, e que explica o conservantismo dos camponeses. Weber encontra novamente esse fenômeno nos últimos séculos da Antiguidade, quando o cristianismo conquistou as cidades, enquanto que o paganismo — a palavra tem suas relações com *paganus*, "camponês" — se mantinha forte no interior. É que a religiosidade tradicionalista dos camponeses resiste às tempestades revolucionárias. Essas tempestades, Weber encontra-as também na história dos grandes profetas do judaísmo, de um Isaías, de um Jeremias, inspirados imediatamente por Deus, e que se revoltam contra o tradicionalismo dos padres, burocracia eclesiástica sem o carisma da vocação profética. Em razão dessas diferenças, uma Igreja, por mais bem organizada que seja, terá sempre de combater o espírito sectário. E as seitas, fenômeno tão importante na história da Igreja, não são de menor importância na história profana: a seita secularizada é o partido político. Daí ser o catolicismo sempre hostil ao espírito de partido. Mas esse espírito revoltado, antiautoritário, das seitas, é também imortal, porque representa outra forma de autoridade. Com efeito, Weber consegue estabelecer três diferentes tipos de autoridade: os Estados modernos representam o tipo da autoridade positiva, baseada numa ordem legalista; a Igreja católica e as monarquias estilo *ancien régime* constituem o tipo da autoridade tradicionalista, baseada numa ordem legitimista; enfim, as seitas e os partidos revolucionários encarnam o tipo da autoridade "carismática", baseada numa revelação ou num ato de graça divinos, atualizados na pessoa de um profeta, de um chefe.

A fertilidade incrível do método de Max Weber confirma-se nos seus sucessores, primeiramente no seu amigo Ernst Troeltsch, que renova a história social das Igrejas protestantes; em Schulze-Gaevernitz[299], que estuda os caminhos do puritanismo construindo o Império inglês. Os historiadores da literatura comparada brilhavam, esclarecendo as raízes religiosas do romantismo, explicando o papel revolucionário, "sectário", dos protestantes nas letras francesas. Todos

os fenômenos da vida moderna se revelam, cada vez mais, como fenômenos de "secularização", dos quais Max Weber foi o mais feliz descobridor. Hoje, toda a história alemã se explica pelo caráter apolítico, que o luteranismo imprimiu a esse povo; a própria unificação da Alemanha só foi possível por intermédio dos Hohenzollern, convertidos, no século XVII, ao calvinismo, que criou a disciplina prussiana. Afinal de contas, toda profissão de fé política é, no fundo, uma profissão de fé religiosa, secularizada, e o nosso tempo substituirá a teologia política de outrora por uma política teológica.

Aí está a obra grandiosa de Max Weber, que nos ajuda a melhor compreender o mundo, a vida e a nós mesmos. Para dizer a verdade: quanto mais o edifício cresce, mais alas adquire, mais fendas se lhe percebem na fachada. Aí está, porém, onde Max Weber deu toda a sua medida: ele impôs o seu método até aos adversários.

A crítica se concentra no problema das origens do capitalismo. O fantasma de um capitalismo antigo, nascido da imaginação modernizante de um Mommsen e de um Ferrero[300], era fácil de dissipar. O que, todavia, permanece irrefutável — e com isso concordou o próprio Weber — é que os traços do capitalismo se manifestam na economia e na sociedade das cidades medievais de Flandres e da Itália: Werner Sombart, o grande amigo de Weber, verificou estranhas analogias entre a mentalidade burguesa de Benjamim Franklin e a sabedoria de vida do poeta Leone Battista Alberti, cidadão de Florença, pai de família econômico do século XV. E Alberti não é uma exceção no seu tempo e na sua cidade. As corporações de Florença constituem, sob aparências medievais, organizações verdadeiramente capitalísticas, contra as quais o povo *minuto*, tradicionalista, e seu clérigo, se revoltam. Mas os poderosos são os poderosos e é preciso fazer concessões. A teologia moral dos santos Antonino de Florença e Bernardino de Sena é cheia destas concessões ao capitalismo nascente, que lembram estranhamente os conselhos de Richard Baxter e de todos os pregadores puritanos. É sobretudo a discussão dos interesses do capital, proibidos pela lei canônica, mas indispensáveis à evolução do capitalismo, que desencadeia disputas; e August Knoll mostrou que essa discussão entre os dominicanos intransigentes e os jesuítas mais complacentes acompanha toda a história moderna da teologia católica: os jesuítas da Universidade de Ingolstadt inventaram o *contractus trinus* para burlar a interdição eclesiástica dos interesses, e isto prova que já era necessária a acomodação à mentalidade capitalística numa sociedade católica.

Segundo Bernhard Groethuysen, a mentalidade burguesa na França nasceu independente de todas as doutrinas religiosas; e mais ainda: nascida sem a sanção eclesiástica, essa mentalidade ameaçava tornar supérfluas todas as sanções eclesiásticas, para laicizar

precocemente a vida francesa. Diante desta ameaça, dois partidos tentaram opor-se, reconquistar o terreno perdido, fazendo concessões: os Jansenistas, por uma ética ascética do trabalho, aproximando-se do calvinismo, e os Jesuítas, pela concepção de uma nova camada da sociedade, as classes médias. Conhece-se a grande discussão. Mas, no fim, nenhum dos dois partidos podia vencer a resistência da ordem feudal, e a jovem burguesia, decepcionada, abraçava o laicismo "filosófico" e a revolução. Na Inglaterra essa revolução era dispensável; mas não porque o puritanismo aí tenha vencido: ele foi batido depois de Cromwell. R. H. Tawney observou que os pregadores puritanos do século XVII resistiam com bastante vigor ao espírito capitalista; somente o século XVIII inglês é que vem conhecer os pequenos tratados de um *Cristianismo, facilitado para o uso das pessoas do mundo*. E H. M. Robertson diz, com razão, que "a Escócia foi, durante dois séculos, rica em terrores de predestinação, mas pobre em bens temporais".[301] Enfim, o sábio P.e J. B. Kraus S.J. derrubou a teoria weberiana: o capitalismo inglês nasceu exclusivamente das revoluções sociais, e o calvinismo foi, para esses burgueses, unicamente uma ideologia conveniente, posteriormente adotada.

Que é o que resta? Um método, de valor inestimável. Os seus próprios adversários, servindo-se dele, disso dão testemunho. Não quero dizer que o método de Weber não haja sido contestado. Ao contrário, restrições sérias se lhe têm feito. O *common sense* dos ingleses Tawney e Robertson revoltou-se contra o estabelecimento dos "tipos de religiosidade", porque esses tipos são idéias preconcebidas que Weber tira da história para coordenar "racionalmente" os fatos. Poderia ser uma admissível "hipótese de trabalho", se não fosse esta palavra *racionalmente*, que trai o racionalismo encarniçado de Weber. O P.e Gustav Gundlach S.J. observou que esse racionalismo torna o sábio incapaz de compreender a íntima essência supra-racional dos fenômenos religiosos. Daí a razão por que a atenção de Weber se concentra nas formas exteriores da organização eclesiástica e da vida moral. É uma fraqueza. Mas é a essa fraqueza que Weber deve a sua extraordinária capacidade de descobrir as formas racionalizadas do pensamento e da vida religiosa, isto é, os fenômenos da secularização. Nesse caminho Weber só tem um predecessor: Karl Marx. Marx e Weber procedem ambos da filosofia da história de Hegel; eles próprios se sucedem, um ao outro, como a tese e a antítese do movimento dialético, que atinge a síntese. Marx estabeleceu os princípios de uma história do capitalismo, para provar que a religião e todas as obras do espírito não são mais que reflexos ideológicos da organização social. Weber estabelece a antítese; estuda toda a história do capitalismo para provar que as organizações sociais e econômicas constituem meros reflexos materiais da vida religiosa. E uma ironia da história quis que

o terceiro movimento de idéia fosse reservado a um jesuíta, o P.e Kraus, que restitui, contra Weber, o ponto de vista marxista.

Essas ironias da história têm sempre um sentido profundo; elas aparecem quando o espírito humano ultrapassa os seus limites; então os fatos nos "ironizam". Mas Weber falhou, precisamente, onde havia triunfado, e aquela ironia histórica nos ensina que não se estabelece uma filosofia da história sobre um racionalismo estreito. Weber é um homem do século XIX: nisto reside a sua força, e a sua fraqueza.

O século XIX é, na história das ciências, o século do especialismo. Os sábios já não conseguem dominar as disciplinas e as subdisciplinas. As faculdades separam-se, umas das outras, por muralhas chinesas. Na verdade, que haveria de comum entre a Faculdade de Teologia e a Faculdade de Ciências Econômicas? Max Weber, um dos maiores especialistas, transpôs essa muralha. Na saída do túnel que ele cavou, abriam-se novos horizontes: Weber, racionalista encarniçado, descobre o poder das forças irracionais. Homem do século XIX, tentará "racionalizar" essas forças irracionais.

A sua filosofia da história era, conscientemente, antimarxista. Sem dúvida, Weber nada tem de comum com os antimarxistas vulgares, que matam todo dia o marxismo, para confessar, no dia seguinte, com as palavras de Corneille:

> Les gens que vous tuez se portent assez bien.[302]

É porque eles desconhecem a fonte de verdade que há em cada erro, e nesse erro também. Max Weber é outra coisa. Durante a sua vida lutou contra Marx. É a matéria, ou o espírito, que determina a história da humanidade? Tudo depende da resposta. Weber, para quem o espírito era somente a luz da razão, acreditava na emancipação do homem, pela luz da razão, das cadeias da matéria.

E a tragédia da sua existência é que ele negou radicalmente, pela sua ciência e pela sua vida, essa filosofia espiritualista da história. A luta espiritualista contra o materialismo marxista criou outro materialismo, pior; e a vida de Max Weber aparece-nos como símbolo de uma catástrofe, que ele mesmo havia previvido.

A vida de Max Weber é, na aparência, a vida, pobre de acontecimentos, de um professor alemão. Nascido em 1864, de uma família burguesa da Vestefália[303], bem cedo se distinguiu pelo talento extraordinário de jurisconsulto sagaz. Embora já docente na Universidade de Friburgo, dispunha-se a seguir a carreira de advogado ou de síndico de grandes empresas industriais. Mas uma grave crise nervosa, da qual nunca mais se restabeleceu inteiramente, destruiu, em 1897, os seus projetos. No mesmo ano foi nomeado professor de economia política da Universidade de Heidelberg[304], e aí ficou. Durante vinte anos, essa cátedra foi a tribuna mais brilhante da

ciência alemã, e a popularidade do professor aumentava ainda graças a uma rica atividade jornalística a serviço da oposição democrática ao imperador Guilherme II. Em 1919, Weber figura entre os colaboradores da Constituição republicana de Veimar[305]. Em 1920, um ataque cardíaco extinguiu-lhe a vida. Eis tudo.

Para interpretar essa vida utilizarei o método da sociologia do conhecimento de Max Scheler, método que exige o estudo das condições sociais em que se desenvolveu a vida de Max Weber.

A Alemanha teve, no século XIX, uma evolução rápida, demasiado rápida. Em 1830, pouco antes da morte de Goethe, era um país muito pobre, de comunicações precárias, a inteligência isolada nas pequenas capitais de Estados minúsculos; país de camponeses, de artífices, de pequeno-burgueses; o país materialmente mais atrasado da Europa. Em 1880, um país riquíssimo, a mais ampla rede ferroviária do mundo, vida vertiginosa de grande capital, país de minas, de inúmeras chaminés, o maior poder econômico do Continente. É a obra da grande burguesia; mas essa obra, quase artificial, não teve raízes no povo, que seguiu, sem a compreender, muitas vezes aborrecido, a evolução de rapidez não natural. Por isso, impossível ali o liberalismo parlamentar sobre o qual os burgueses ingleses e franceses construíram o seu poder. A burguesia alemã apoiou-se na burocracia e no exército prussianos. Foi Bismarck o criador dessa aliança feudo-burguesa: todo o poder econômico para os grandes-burgueses; e todo o poder político para o imperador, encarnação dos poderes burocráticos e feudais. Um dia, este imperador se chamará Guilherme II, e será, então, a catástrofe da Alemanha. Mas o sol do poder e da prosperidade raiava ainda tão brilhantemente que não foram percebidas três vítimas da aliança: o catolicismo, o operariado e a burguesia liberal. Como os católicos se curvaram, como os operários se condenaram a uma oposição estéril, isso é outra história. A burguesia liberal tinha, pelo menos, o direito de se queixar. E queixava-se, muitas vezes alto, pelos jornais, pelas cátedras universitárias. E um filho desta burguesia liberal foi Max Weber.

Por isso, o lugar de Weber na vida da nação estava definido. Convém não esquecer, igualmente, o fator psicológico. Weber foi um dos homens mais apaixonados que a Alemanha conheceu. Orador nato, de temperamento indômito, profundamente conhecedor dos grandes problemas da vida pública, seu verdadeiro lugar não era a cátedra, mas a tribuna, de onde se dirige a nação. Weber o sabia. “Somente a política me interessa” — diz ele numa carta — “tudo o mais não é senão um meio.” E depois: “Todas as grandes questões, sem exceção, são de ordem política.” É, visceralmente, um homem político. Na França ele seria presidente do Conselho; na Inglaterra,

Chancellor of Exchequer. Na Alemanha, entre um povo apolítico, ele foi professor de universidade. A vida política, ali, estava paralisada, pelo predomínio da burocracia, do militarismo. Os oradores do Reichstag podiam gritar até enrouquecer; mas a vontade do imperador é a lei. Weber tem consciência desta situação desesperada; qualquer coisa, neste homem político, o impede, em cada oportunidade, de entrar na vida pública. Era ele ainda muito jovem, quando uma das maiores empresas industriais desejou nomeá-lo síndico. Foi o caminho que conduziu, mais tarde, um Gustav Stresemann do escritório à chancelaria do Reich: Weber recusa. Após a primeira publicação científica, Miquel[306], o grande ministro das finanças, quer nomeá-lo subsecretário de Estado: Weber recusa. Ainda em 1918, o partido democrático, que tinha Weber como um dos seus fundadores, propõe a sua candidatura para o Reichstag: Weber desiste, espontaneamente, em favor de uma figura de importância local. À luz desses fatos, a crise nervosa de 1897 não é um acidente; é uma fuga. Ele, que odeia a burocracia, que ama a luta dos partidos, é uma individualidade demasiado forte para submeter-se à hierarquia de um ministério, de um partido. É o último dos individualistas. Encontra o seu lugar onde não existe submissão, disciplina pessoal, nem limites: na ciência. Em 1903, a vida pública o esquecera. No mesmo ano, a sua produção científica principia a florescer.

Na ciência também, Weber é um apaixonado. Ele criará uma síntese, a maior síntese, talvez, que a ciência dos nossos tempos viu. Mas a sua paixão é a especialização, sólida e profunda, dos velhos professores. “Quando a vida alemã” — disse uma vez — “perde, de todos os lados, a solidez, para depravar-se nas especulações mais ousadas, como salvar a velha solidez senão pelo trabalho racional dos especialistas sinceros?” Esse “racional” é significativo. Filho da burguesia e do século liberal, tem viva consciência da sua *faculté maîtresse*, e crê na força da razão que dominará tudo. Não é positivista: impedem-lho as lembranças da filosofia hegeliana; o “Benedetto Croce alemão” cria uma nova ciência, independente e compreensiva, sem preocupações ideológicas, uma ciência não racionalista, mas integralmente racional. E como a ciência pura de Croce, ela será invadida, depois, pelo irracionalismo de uma ciência sem consciência.

Não existe ciência absolutamente independente, e a ciência dos próprios Weber e Croce, de grandes-burgueses, o prova. Em alguns momentos de lucidez, Weber o reconhece. A própria escolha de um assunto científico — a simples escolha de provas na imensidade do material virgem já obriga a suposições e vem, talvez, imbuída de preconceitos. Quanto à explicação, Weber compreende. “O que se torna objeto de estudo” — diz ele — “mas, acima de tudo, o que faz a

ligação causal entre o objeto e a realidade, é determinado pelos valores que dominam o sábio e seu tempo. Ele não é capaz de julgar um fato histórico sem trair, a cada linha, o mundo que gira em sua cabeça.” Weber busca para encontrar. Estuda para comover, para agitar o seu meio. E vence. Amaram-no, odiaram-no, como nunca um sábio foi amado e odiado. Era isto o que animava de um sopro ardente as suas conferências acerca dos assuntos mais ásperos, ao ponto de encantar os estudantes, arrancando-lhes aplausos intermináveis. É justamente o que faz dos seus estudos mais profundos e mais sólidos um auto-retrato de artista.

Max Weber é uma natureza de artista; prova viva da teoria de Croce — que não há fronteiras definidas entre os gêneros, entre a historiografia e o romance. Weber é artista, mas o é mau grado seu. Este vestefaliano, de corpo pesado, grande comilão e beberrão, de voz retumbante, de humor grosseiro, despreza a arte como os grandes industriais e comerciantes, do qual descende, desprezam o luxo supérfluo e frívolo: herança longínqua do puritanismo de seus antepassados, que eram pietistas, possivelmente anabatistas holandeses. Entre seus antepassados, tanto do lado materno como do paterno, encontram-se mártires do protestantismo. É *“long, long ago”*. Entretanto, os pais de Weber construíram fábricas, usinas. Weber é desses puritanos de uma nova mentalidade econômica, que criaram o capitalismo. Algumas vezes existem, nesta burguesia, filhos perdidos que se gastam em artes frívolas; distinguem-se pela irritabilidade, por crises nervosas. Max Weber, filho perdido de burgueses puritanos, é uma natureza de artista. O que torna possível essa definição de sua classe, de sua família, escrita por ele mesmo: *A ética protestante e o espírito do capitalismo*.

Weber não descreveu a evolução religiosa das seitas protestantes; era tarefa de seu amigo Ernst Troeltsch. Weber não escreveu a história do capitalismo moderno; era tarefa de seu amigo Werner Sombart. Weber faz a síntese entre as ciências de duas Faculdades. Descreve como os puritanos secularizaram a sua fé, como desligaram a ética do trabalho ilimitado de suas origens no dogma da predestinação, como a igreja sóbria, sem ornamentos, dos calvinistas, se transforma na oficina sóbria, sem ornamentos, dos burgueses. O próprio Weber é um puritano secularizado: substitui o dogma pela razão, o sermão pelo discurso, a seita pelo partido, o fanatismo religioso pelo ardor político. Sendo o maior descobridor de fenômenos da secularização, é também um fenômeno da secularização.

Essa identidade completa entre a sua pessoa e a sua obra é notável, enchendo-o de estranho entusiasmo. Entusiasmo de apóstata. Ele não se deu conta de haver perdido Deus; julga-se capaz de apoderar-se de Deus para os seus fins. É cego, não vê a grande

catástrofe de sua vida e de seu pensamento. Weber, que se imaginava arauto do progresso, era o arauto do capitalismo, quando já este caminhava irresistivelmente ao encontro, em 1914, do começo de seu fim. Exatamente como o seu antípoda Benedetto Croce, Weber é um homem contra o seu tempo.

Ele não o sabia; mas pressentiu-o. Já em 1908, o artigo sobre a política agrária na Antiguidade romana[307], com as alusões à política agrária dos morgados prussianos, é cheio de sombrias visões do futuro. Enquanto o sol do poder e da prosperidade brilha sobre a Alemanha, Weber levanta-se como profeta do desastre. Começa a estudar os profetas do Velho Testamento, e escreve: "A profunda impressão dos oráculos de Amos vem, possivelmente, da circunstância de serem esses oráculos vaticinados ao sol, e verificarem-se mais tarde." Weber acredita-se um Jeremias. A guerra mundial começa. E Weber começa a sua grande obra sobre os profetas do Velho Testamento.

É um estudo de profunda solidez científica, de extraordinário saber e, ao mesmo tempo, de um caráter altamente pessoal. Os antepassados puritanos de Weber amavam essas profecias ameaçadoras, esses gritos roucos contra os reis e os padres. Weber é como eles. Ainda uma vez, um retrato do artista, pintado por ele mesmo. Confessa escrever sob o barulho dos canhões, em excitação escatológica. Como os profetas lutavam contra os reis de Israel que arruinavam a nação, Weber luta contra o imperador infeliz. Weber, o maior descobridor dos fenômenos da secularização, é um profeta secularizado. Um profeta sem Deus, naturalmente, como cumpre a um *homo religiosus* de uma época ateísta. Chamaram a Weber um "religioso do ateísmo". Isto foi no tempo em que escrevia os seus famosos artigos de jornal. Weber considera os profetas hebreus os maiores panfletários da literatura universal; e durante os seus estudos sobre estes profetas, escreve, na *Gazeta de Francfort* [308], seus grandes panfletos contra o imperador, cheios de clarões, de furor, de cólera, de desespero. A própria obra científica é um panfleto disfarçado. Weber subiu à tribuna. É um filho da sua classe e da sua época. Membro típico da *"clase discutidora"*,[309] nacionalista feroz ao mesmo tempo. É preciso salvar a nação da dinastia. O Jeová dos profetas não é o Deus dos reis, mas de seu povo. Weber, porém, o ateu, é um profeta sem vocação divina; seu nacionalismo "satânico" prepara o soerguimento de um povo "eleito", mas não eleito por Deus.

Weber odeia o imperador, como os puritanos ingleses chamavam aos reis da Casa de Stuart "padres de Baal". O imperador diz-se "pela graça de Deus", mas é ungido de um falso Senhor, de um Baal. E os sacerdotes deste Baal são os burocratas.

Weber luta contra a burocracia, como os profetas hebreus

contra os sacerdotes do Templo. Esta luta contra os burocratas, aliados do trono, tem uma significação profunda. Na aparência, é a luta de um liberal, de um chefe de partido democrático, contra aquilo que Renan denominava “le despotisme”: a administração pública. É na verdade a guerra dum gigante contra poderes gigantescos, anônimos. No decorrer desta luta Weber inventou a teoria dos três tipos de autoridade. Contra a autoridade legítima do monarca, contra a autoridade legalista dos burocratas, Weber ergue a autoridade “carismática”, de revelação direta e divina, do profeta, do chefe.

O carisma santo contra o *métier* profissional. O chefe “carismático” contra o rei legítimo. Algumas vezes Weber parece identificar-se com esse chefe. Não é de Deus que o liberal ateu tem seu carisma. Seu profeta será ateu: seu chefe será um ditador.

Weber descreve o tipo ideal do chefe “carismático”. Será um demagogo. Nos grandes *meetings*, inflamará as massas com as suas arengas. “Por uma forma rigorosamente democrática, elas elegem-no chefe” — diz Weber em 1916[310]. O partido político, filho favorito do liberal, será “uma máquina obediente, sem alma, nas mãos desse chefe”. É um cesarismo plebiscitário. Protagonista dum coletivismo puramente materialista, Weber encontra no seu caminho a oposição de outro coletivismo materialista: do marxismo. Contra este inimigo inesperado, o democrata calvinista Max Weber transforma-se, de repente, em grande-burguês calvinista, empreende matar o marxismo pelas armas de uma filosofia espiritualista. E já sabemos que esta contradição vingará: matará o marxismo, só para preparar os caminhos dum antimarxismo, não menos materialista. O individualismo de Weber, como todo individualismo burguês, é suicida. Ainda uma vez, a ironia do movimento histórico, o “ardil dialético” de Hegel, se manifesta. O individualismo leva sempre a um novo coletivismo. O individualismo desencadeado por um Occam, por um Marsílio, pelos grandes nominalistas da Idade Média, dirige-se contra o pensamento coletivo da Igreja, para erguer, bem cedo, a força coletiva do Estado. A doutrina de Georges Sorel é, talvez, o modelo mais convincente desta transição, do individualismo anárquico à ditadura coletiva. E Max Weber é o Croce e o Sorel da Alemanha, numa pessoa. Como no poema de Heine, uma personagem misteriosa, dissimulada em seu capote, sob o qual reluz a espada do carrasco, murmura: “Do teu pensamento eu sou a ação.”[311]

Weber, colaborando na Constituição de Veimar, conseguiu a instituição da eleição plebiscitária do presidente; o que tornou possível, mais tarde, a eleição de Hindenburg e os plebiscitos, “rigorosamente democráticos”, do seu sucessor. A ciência tornou-se vida.

Francesco De Sanctis, na sua famosa conferência sobre *La*

scienza e la vita, levanta-se contra a glorificação positivista da ciência; chama-lhe um sintoma de envelhecimento. Weber participava dessa opinião. A ciência — diz ele no seu último discurso *A ciência como ofício* —

> a ciência é hoje em dia um ofício sóbrio e especializado, ao serviço dos conhecimentos de especialistas; ela já não é uma filosofia acerca do sentido da vida. Perguntareis: mas quem nos dirá o que devemos fazer? A que Deus devemos servir? Então, senhores, a ciência não responde; responderá somente um profeta ou um redentor. Mas em nossa época não existem profetas. Aquele que não se pode conformar com isso, volte para os braços, misericordiosamente abertos, das velhas igrejas. Mas ele terá de fazer o sacrifício do seu intelecto.[312]

Aqui, trata-se de uma distinção bastante sutil. Há entre as duas partes desta citação, sobre a vocação da ciência e sobre o falso sacrifício do intelecto, uma ligação íntima; talvez Weber não haja reconhecido esta ligação; talvez — e é o mais provável — ele a tenha escondido. É preciso explicar um pensamento pelo outro.

O protesto de Weber contra o falso sacrifício do intelecto é justificável. Geralmente, o "retorno às velhas igrejas" não passa de uma fuga que prepara as submissões subseqüentes. Weber, porém, desejava salvar a soberania da personalidade, e ele sabia bem o que dizia. Hoje em dia, hoje sobretudo, cumpre conservar a lembrança desta possibilidade da existência humana que Weber realizou, e para a qual já não existem, na época atual, condições apropriadas. Era a sua razão de ser, e por isso o seu espírito viverá, ainda quando seu nome e sua obra estejam esquecidos.

Mas a *arrière-pensée* de Weber, neste protesto, era muito outra. Ele, o puritano secularizado, o protagonista mesmo da secularização, receava, nesse "retorno", o começo de uma Contra-Reforma, de uma Contra-Secularização. A personalidade humana não sucumbe neste regresso? Por contradição, Weber desejava completar a secularização. A secularização da Igreja fundou este mundo capitalista e liberal; a secularização da seita, o "carisma secularizado", de um profeta, o salvará. A conclusão era muito lógica; mas a dialética da história ironizou-o terrivelmente. O messianismo "carismático", profundamente secularizado, exigiu o sacrifício da inteligência e o sacrifício subseqüente da vida. Foi a derrota do espírito, que precede a derrota do mundo.

NIETZSCHE E AS CONSEQÜÊNCIAS

A NENHUM homem sério poderia deixar de preocupar a grave discrepância entre os valores da civilização alemã e as forças destruidoras no seio do mesmo povo que os criou. A civilização, a nossa e a universal, seria incompleta, se lhe faltassem a austeridade de consciência de Lutero, a catedral invisível de Bach, o céu olímpico de Goethe, a visão histórica de Hegel, e a lição espiritual de tantos outros; e o que importa não são as obras de alguns gênios, é o espírito que os criou, o espírito alemão. Mas a força alemã pretende destruir a nossa civilização, e empreende a cruzada em nome desse mesmo espírito alemão. Estamos em face de um dilema gravíssimo.

Oferecem-se-nos três soluções: os valores da civilização alemã seriam a justificação espiritual bastante da obra material que aqueles empreendem; ou, os próprios valores da civilização alemã seriam os criadores espiritualmente responsáveis daquela força destruidora; enfim, haveria duas Alemanhas, uma divina, outra do diabo, ocupadas numa milenária luta interior, a que assistimos, espectadores compassivos e vítimas passivas.

Nenhuma dessas três soluções satisfará ao presumido homem sério. São soluções de propagandas banais. A “justificação espiritual” do esforço alemão começou com o extermínio do próprio espírito alemão, extermínio mais radical do que o mundo, em geral, imagina. Por outro lado, o espírito é integral, indivisível, e a luta contra o “perigoso espírito alemão” degeneraria inevitavelmente em luta contra o espírito em geral, que é sempre incômodo. Enfim, a “luta das duas almas no peito” é coisa comum entre as nações e os homens, herança dolorosa da nossa natureza; tem a tristeza banal, a banalidade metafísica de uma tragédia que se repete todos os dias, e atinge força simbólica só nesses poucos heróis sofredores que lutam um combate representativo: num apóstolo Paulo, num Miguel Ângelo, num Pascal, num Friedrich Nietzsche. O próprio Nietzsche soube-o vagamente: chamou-se a si mesmo “Dionísio crucificado”[313], na noite de sua loucura, — da loucura que predissera a toda a humanidade. Mas o seu sacrifício representativo foi em vão: há no mundo uma força mais poderosa do que o espírito, o sofrimento e a própria loucura: é o símbolo terrestre do infinito, a tolice humana.

Nietzsche foi sempre mal entendido, até pelos seus conterrâneos. O fato de ter renegado a Wagner, verdadeiro filósofo oficial do Reich guilhermino, fê-lo intolerável aos universitários e determinou a sua eliminação científica. Encarregaram-se disso os

psiquiatras, negando, de Moebius a Bumm, a validade do pensamento "de um professor louco"; esqueciam, os professores de boa saúde, que a residência de Nietzsche na casa dos alienados é já o julgamento de um mundo onde o psiquiatra é o dono da casa. A oposição da Alemanha imperial contra Nietzsche suscitou, de outra parte, a oposição dos liberais. Brandes proclama-o modelo do "bom europeu". [314] Os jornais judeus frisam o antibismarckianismo e o filossemitismo de Nietzsche. Reconhecem-no, com Georg Simmel, como vencedor do pessimismo schopenhaueriano, festejam-no, com Max Scheler, como restaurador das forças vitais; ficam muito satisfeitos quando o grande poeta Stefan George, fundador dum aristocratismo espiritual, bem nietzschiano, admite judeus no seu "círculo George"[315]. Há neste círculo muitos estudantes universitários, e a eles se deve a recuperação de Nietzsche para a força vital alemã. Pequenos círculos da burguesia já tinham mal entendido Nietzsche como precursor do nudismo ou de reformas alimentárias. Os filhos descobrem um meio mais eficaz da revitalização alemã: a guerra. Os estudantes-voluntários da batalha de Langemarck, no outono de 1914, morriam com versos de Nietzsche nos lábios. Na República de Veimar, o "Nietzsche-Archiv" de Veimar é já um centro nacionalista. Para Alfred Bauemler, filósofo oficial do nacional-socialismo, Nietzsche é um "Siegfried", um "alemão rebarbarizado". [316] Friedrich Nietzsche acaba como, para os alemães, começara: um professor secundário possuído de loucura furiosa.

Se esses mal-entendidos germânicos constituem assunto de uma comédia, o mal-entendido de Nietzsche no estrangeiro é mais triste. Os simbolistas que introduziram Nietzsche na França não tinham noção das diferenças entre Nietzsche e Wagner. Os mesmos círculos wagnerianos fascinavam-se com o estilo de Nietzsche, e o *Zaratustra*, que na Alemanha oferecera o programa duma sinfonia de Richard Strauss, tornou-se na França assunto duma grande ópera. O esteticismo confundiu Nietzsche com Oscar Wilde e deduziu daquele um falso imoralismo, mal-entendido de que o próprio Gide não pode ser absolvido. Não faltam tiradas nietzschianas nos romances de D'Annunzio e na boca dos jovens libertinos russos de Artsybachev[317]. Esquecem-se de que "toda religião de beleza degenera em orgia". Os gritos dos jovens Siegfried nietzschianos na batalha de Langemarck perturbaram desagradavelmente esses prazeres, e desde então passou Nietzsche pelo filósofo do pangermanismo bárbaro. Até que os êxitos incontestáveis dessa revitalização alemã perturbaram os próprios cérebros franceses, e a nova geração dos Maulnier e dos Brasillach celebra em Nietzsche o rebarbarizador da Europa.

Donde esses mal-entendidos? Nietzsche não é um autor difícil.

É o estilista mais latino e mais claro da língua alemã. A sua prosa é a do grande poeta que era. Exprime com igual mestria o lirismo modesto e profundo dos alemães, a claridade irônica dos latinos, o grande *páthos* da Bíblia; a sua língua soa como os aforismos densos dos filósofos pré-socráticos, como as canções, ébrias de luz, dos provençais, e, às vezes, como versículos mágicos das escrituras sagradas do Oriente. Mas é sempre clara, bastante clara para esconder sob a virtuosidade dos meios estilísticos as contradições internas. Nietzsche é o último filho da "velha Alemanha" humanista, filho espiritual de Goethe e Hoelderlin, e, ao mesmo tempo, profere fanfarronadas de uma ébria vontade de dominação, que se perderam no reino sóbrio de Bismarck, e só mais tarde tiveram eco. Nietzsche é um inimigo mordaz dos alemães — a expressão "bom europeu" é dele[318] — e, ao mesmo tempo, proclama o individualismo germânico, o amoralismo bárbaro dos gigantes da *Edda*. Nietzsche foi o inimigo mais furioso que o cristianismo jamais teve. E todavia esse filho de gerações de pastores luteranos sofre intimamente de conflitos religiosos e é, afinal, um cristão pascaliano. Karl Jaspers chama à obra de Nietzsche "um campo de ruínas, coberto de destroços contraditórios".[319] O único laço que lhes dá coerência é a paixão intelectual de Nietzsche, que lembra as personagens de Dostoiévski; é a sua personalidade, agitada nas profundezas da existência humana, o lanço apaixonado de toda a sua personalidade, o que faz da sua loucura a sua obra máxima. Lembra a verdade dos antigos — que os poetas são uns delirantes. Friedrich Nietzsche era poeta.

Percebeu-se isto muito cedo, quando o espírito do poeta ainda anoitecia na casa dos alienados; após o diagnóstico "loucura" dos psiquiatras, o diagnóstico "poeta" era a tentativa dos estetas para se subtraírem as verdades desagradáveis do pensador. Pois filósofo era também, e não menos autêntico. As descobertas psicológicas de Nietzsche, sobre o ressentimento dos fracos e vencidos como origem da moralidade, sobre o elemento teatral, o "elemento ator", em todo artista, as suas diagnoses da decadência e do niilismo da civilização moderna, até as suas tentativas de uma metafísica da transformação eterna, última metafísica niilista e desesperadamente otimista, que lembra a mais velha metafísica, a de Heráclito: não são poemas. A única obra puramente poética de Nietzsche, o *Zaratustra*, é a sua obra mais fraca. O poeta Nietzsche chega ao cume, onde a força da palavra poética contém uma inteligência existencial e profundamente verdadeira. Nietzsche parece poeta porque a sua filosofia se dirige não só ao intelecto, mas a todo o nosso ser. A sua filosofia, em que Karl Jaspers identificou a primeira filosofia existencialista, coloca-nos diante de perguntas ameaçadoras. O diagnóstico "poeta" não serve para nos subtrairmos aos problemas existenciais que o pensamento

nietzschiano nos propõe. Esse poeta autêntico é um autêntico pensador.

Nietzsche é poeta e filósofo ao mesmo tempo. União muito rara, e que não deve ser confundida com os balbucios pseudofilosóficos do poeta Hugo ou com os ócios poéticos do filósofo Santayana. A verdadeira união desses elementos só é possível no fundo agitado da alma dum *homo religiosus*. Nasce então um profeta. Friedrich Nietzsche era um profeta.

Mas o que é um profeta? Um homem inspirado por Deus? Ou simplesmente o portador duma verdade que os homens não querem ouvir? Uma definição, mais e menos ampla ao mesmo tempo, diria: um profeta anuncia a uma situação temporal uma verdade eterna. Nietzsche não era um inspirado de Deus, nem um sábio que tem razão contra o seu tempo. Era menos e mais. Tinha uma verdade existencial a proferir, como Jeremias antes da destruição do templo, como Isaías antes do advento do Messias. O templo de Nietzsche foi destruído, e o messias “super-homem”, com que sonhava, veio. Mas a profecia não pode ser entendida antes do seu cumprimento. Nietzsche não foi mal entendido; ele não podia ser entendido antes do tempo, que é o tempo presente. Nisto reside a sua qualidade profética. Para nós outros, já é tempo de situá-lo no seu tempo passado, para melhor compreender o nosso tempo presente.

A vida independente de Nietzsche começa em 1868, quando o precoce de 24 anos é feito professor de filologia clássica na Universidade de Basiléia. A profissão é significativa: o jovem Nietzsche é um representante da “velha Alemanha” humanística, cheio de Goethe, encantado com os versos de Hoelderlin. Filólogos vivem no passado, que para eles é vivo; o seu mundo espiritual não conhece a morte. Nietzsche não conheceu a morte do seu mundo humanístico. Não sabia mesmo da última fase desse humanismo: o pensamento anti-histórico de Schopenhauer escondeu-lhe, e a tantos contemporâneos, a dialética de Hegel, que estava então sendo esquecido. Portanto, o fim da “velha Alemanha” e o advento do Reich de Bismarck não podiam ser compreendidos pela dialética histórica; foram sentidos como catástrofe espiritual, encarada com desesperado pessimismo schopenhaueriano.

Nietzsche espera a salvação na obra poética e musical do schopenhaueriano Wagner, pretensa pedra fundamental duma nova civilização alemã. Em Bayreuth, Nietzsche colheu os primeiros ensinamentos sobre a psicologia “mimética” do artista: reconhece em Wagner o ator, e na sua arte profundamente insincera uma teologia do ilusionismo. Pela primeira vez, o ódio da nova Alemanha o prende.

Retira-se para a Suíça, onde o suave pessimismo histórico do velho humanista Burckhardt o consola e lhe abre o mundo do

humanismo europeu, que não é idêntico ao humanismo alemão. Reformado por motivo de doenças um pouco misteriosas, vive da sua pensão e de algumas rendas pessoais, em Nice, Monte Cario, Gênova, Veneza. Descobre o mundo latino, sente a fascinação do sol mediterrâneo, da psicologia de Stendhal, da música de Bizet. Não sabe que está possuído da "nostalgia do Sul", bem germânica, saudade insaciável duma pátria irreal, nova espécie da "flor azul" de Novalis, que o romântico incurável Nietzsche sempre amou.

Nietzsche apenas imaginava ser um espírito latino. Nunca podia tornar-se um pagão grego; tinha uma alma cristã, mal disfarçada. Dessa contradição profunda provém o saber de Nietzsche a respeito das "máscaras", e todas as suas descobertas psicológicas. Atrás da máscara cristã de Wagner reconhece o paganismo interior dos alemães, mal cristianizados. A doença moral do próprio Nietzsche advém da luta interna entre o cristianismo da alma e um atavismo pagão. Andreas Heusler mostrou, num estudo profundo, que a desorientação neobárbara de Nietzsche, alma *naturaliter christiana*[320], não tem nada com as máscaras de ópera pseudogermânicas de Wagner, mas resulta dum atavismo real do paganismo nórdico. O cristão Nietzsche queria ser um pagão mediterrâneo, sulino; e achou em si a barbaria nórdica, germânica. No fundo, porém, Nietzsche só desempenha, e desesperadamente, o papel do bárbaro. É a última máscara. Não pode ser bárbaro: está gravemente doente.

Estamos no centro do problema. A barbaria, de que Nietzsche pretendia ser o profeta, é um fato real. No entanto, não é a barbaria dos velhos valentões germânicos, mas a barbaria dos novos burgueses alemães, no seu novo Reich militar e burguês, meio feudal e meio industrializado. Nietzsche, que sabia pouco da sociologia, descobre, nessa altura, uma verdade pessoal, existencial: a sua própria existência de professor reformado, que vive, em Nice e na Itália, das suas rendas, é uma existência burguesa, relativamente luxuosa. (V. os estudos de Weigand sobre a situação financeira e as despesas de Nietzsche.)[321] A existência ideal dos "senhores" nietzschianos tem certas premissas econômicas. A existência do próprio Nietzsche não é uma exceção; mas está baseada na doença, que o torna um rendeiro ocioso. Nietzsche não recua nunca diante duma verdade — e da generalização dela: a sua doença revela-lhe a base doente de toda a civilização burguesa, o fenômeno da decadência européia. Apoderando-se das sugestões de Bourget, denuncia o enfraquecimento dos instintos vitais pelo racionalismo burguês. Ataca incessantemente o representante simbólico desse racionalismo: Sócrates. Redescobre os filósofos pré-socráticos, e, entre eles, o maior, o seu mestre: Heráclito, o filósofo da transformação eterna. A estrutura heraclítica do próprio intelecto de

Nietzsche fá-lo descobrir a estrutura heraclítica do espírito alemão e o caminho da autodestruição desse espírito: o caminho de Goethe a Hegel; de Hegel ao “Estado de poder” prussiano e, ao mesmo tempo, a Marx, que é o precursor do grito apocalíptico de Nietzsche e o fundador do partido que fornece as massas disciplinadas do socialismo; o caminho, enfim, do nacionalismo e do socialismo à fusão de ambos no nacional-socialismo. A face exterior desse processo é a industrialização, o aburguesamento e a proletarização da Alemanha: fenômenos exteriores e, igualmente, fenômenos espirituais, que conduzem ao niilismo. É a autodestruição niilista no espírito de Nietzsche que o torna apto a reconhecer o niilismo alemão, o presente e o futuro.

A situação é cheia de contradições dialéticas. Nietzsche, o anticristo, fala como cristão a cristãos que já não o são. Nietzsche, o antialemão, fala como alemão a alemães que já não o são. Sozinho, ele está diante do nada. É o profeta do niilismo. Mas — o seu máximo feito profético — Nietzsche reconhece que a Alemanha precede, nesse caminho, aos outros povos e a toda a Europa; que a situação alemã se tornará a situação do mundo. Di-lo o próprio Nietzsche: “Sou o profeta do niilismo europeu.”

O privilégio do profeta consiste em não ser entendido. Na Alemanha, não se sabia onde se estava; faziam-se retratos de Nietzsche à própria imagem, desde o nudismo e as reformas alimentárias até à “vontade de poder” do pangermanismo. Na Europa ocidental, porém, a situação espiritual era, de fato, outra: lá, era ainda possível o mal-entendido esteticista; quando descobriram o Nietzsche nacionalista, estavam na defesa; mas o próprio niilismo já tornou impossível a defesa eficaz contra o niilismo mais poderoso; enfim, uma jovem geração européia, a dos Maulnier e Brasillach, saúda o niilismo de fora como a própria salvação. Os mal-entendidos, alemão e ocidental, de Nietzsche, encontram-se, e isto faz ver que a situação alemã de então se tornara a situação européia de hoje: a profecia cumpriu-se. Maravilhosamente, as anteriores oposições espirituais do “bom alemão” e do “bom europeu” desaparecem, e a sua inesperada congruência material ameaça o Continente com a destruição definitiva.

O desaparecimento da Europa seria a solução niilista da “questão alemã”. A resistência contra essa solução é, primeiramente, a defesa desses valores da civilização alemã, sem os quais não haveria civilização européia. Eis porque será impotente uma resistência que opõe às armas mecanizadas outras armas mecanizadas. O apelo só a essas armas trai aquele niilismo desesperado que Nietzsche denunciou, aquele estado de espírito que tolera a eliminação do espírito pela força material. Quem só toma a sério as armas já está perdido no espírito, e

sê-lo-á também no campo de batalha. Cumpre tomar a sério a profecia de Nietzsche, reconhecendo a sua significação negativa. As profecias têm sempre uma significação negativa. Precisa-se percorrer em direção inversa o caminho de Nietzsche.

Nietzsche é, como Hegel, um espírito heraclítico. No tempo em que Nietzsche estréia, Hegel está quase esquecido na Alemanha. As diatribes anti-históricas de Schopenhauer haviam desacreditado o pensamento histórico de Hegel, que o positivismo alemão desfigurara em sentido darwinista. Nietzsche, o discípulo de Schopenhauer, não conhece Hegel; mas protesta vivamente contra a identificação dos evolucionismos de Darwin e de Goethe, à qual chama um “crime de lesa-majestade”.[322] O heraclitismo de Nietzsche é um protesto inconsciente contra a falsa interpretação positivista de Hegel. Nietzsche lamentou, muitas vezes, a sua situação “a-histórica”, de ter perdido a ligação histórica com o centro da civilização alemã, com Goethe. Perdera o sentido da dialética histórica, que é o que o ligaria a Goethe.

O “caminho para trás” é o caminho de Nietzsche a Hegel e de Hegel a Goethe. A dialética histórica do pensamento de Hegel é a congruência das contradições, a *coincidentia oppositorum* [323] objetiva, que se tornou realidade subjetiva em Goethe. Foi um momento feliz do espírito alemão, e que passou. Recuperá-lo seria impossível sob a base do niilismo espiritual de Nietzsche. A única base possível era o niilismo político de Goethe, que, reconhecendo a caducidade do poder exterior, saudara em Napoleão o desmembrador da unidade alemã, o mensageiro do mundo ocidental; porque Goethe via na impotência material das unidades políticas a garantia do poder espiritual dos indivíduos nacionais. O tempo de Goethe é a idade de Péricles na história do espírito alemão. Em Goethe e Napoleão a congruência do “bom alemão” e do “bom europeu”, a *coincidentia oppositorum*, torna-se realidade espiritual. É a vida. A realidade material dessa congruência, de um ou de outro lado, seria a morte.

O ADMIRÁVEL THOMAS MANN

É IMPOSSÍVEL não admirar Thomas Mann. É um pensador profundo, um escritor de primeira ordem, e um grande alemão; e em tudo isto admirável. Com o primeiro romance, *Os Buddenbrooks*, conseguiu a admiração duradoura dos alemães; o prêmio Nobel selou a admiração universal ao escritor; enfim, o pensador e escritor em ação, lutando contra a tirania, é objeto da admiração esperançosa do mundo. É impossível não admirar Thomas Mann. Todos o lêem, e todos o admiram, do crítico mais exigente até à *girl* mais engraçada. É irresistível, e eu também desejo unir-me a esse cortejo glorioso; temo, porém, que a minha admiração seja perigosa e deixe entrever, enfim, não um gênio vitorioso, mas sim uma tragédia humana.

A admiração é a inimiga mortal da compreensão; sobretudo a admiração unânime, indiscutida. Fócion, o orador grego, ouvindo os aplausos da multidão, costumava dizer: — "Que erro cometi eu?" Sem conhecimento dos erros e das faltas não há admiração sincera, compreensiva. Justamente no caso das chamadas "glórias da literatura universal" faz-se preciso um ato de destruição deliberada, contra os uivos da publicidade organizada e da adulação impudente. Em certos casos — causas célebres da subliteratura universal — a análise destruidora não deixará mais que montões de papel de embrulho, papel sujo. Em outros casos — e entre estes o de Thomas Mann — a análise fará cair uma capa real; mas ficará um homem humano, humano e admirável.

Que é o que a gente admira em Thomas Mann? O pensador, o escritor, o alemão. Dizem-no um pensador profundo, um escritor de primeira ordem, e a encarnação de tudo o que é ou foi honesto e admirável no homem alemão. Na verdade, Thomas Mann é um pensador confuso, é o maior dos escritores de segunda ordem, e a alemanidade não é a essência do seu ser, mas o amor infeliz dum bastante fraco herói de tragédia.

Nos romances de Thomas Mann há muitas discussões e muitas reflexões; o leitor desprevenido abre a boca, sufocado sob enormes massas de pensamentos. Mas não há pensamento; em particular, nenhum pensamento original. Desde o princípio da sua vida literária até hoje, Mann debate-se entre os pensamentos de Schopenhauer, de Nietzsche, de Wagner, e — este mais mencionado do que pensado — de Goethe, sem encontrar uma solução, uma saída. A experiência fundamental de Mann é a decadência; experiência vital e, por isso, sem possível solução racional. De Schopenhauer, Mann tem a

expressão filosófica da decadência; de Nietzsche, a diagnose e a explicação da decadência; em Wagner procura a superação da decadência pelas ilusões intencionais dum romantismo ébrio. E todas as discussões intermináveis em torno desse problema irresolúvel seriam o caminho a Goethe? Goethe é o *"Deus absconditus"* da teologia vitalista de Mann, escondido e inacessível às rotações do moinho de rezas descrentes que são aquelas discussões. Lembra as palavras de Donoso Cortés: "la burguesia es una clase discutidora".[324] Não é simplesmente um liberal, o que seria uma base de discussões possíveis; é um liberal burguês, o que é coisa horrorosa, e o seu Goethe é o herói de gesso sobre o armário de livros pouco ordenados. Acha-se esse fraquíssimo liberalismo até na admirável *Carta aberta ao Deão da Faculdade de Filosofia da Universidade de Bona*, em que exorta a Alemanha a "voltar ao sistema europeu de justiça, liberdade, bem-estar e decência humana, recebendo as boas-vindas do resto do mundo". Expressões caracteristicamente banais, traindo que não foi por mérito de Mann que aquele liberalismo conseguiu, desde então, uma grandeza trágica.

Mas a banalidade é rara em Thomas Mann. Evita-a, em geral, porque as suas discussões não são cheias só de pensamentos, mas também de *arrière-pensées*. Não sendo pensador original ou claro, Mann é um grande manejador de pensamentos, o que é a primeira condição do ensaísta. Thomas Mann é um admirável ensaísta. Apenas, é preciso saber que um ensaísta não é um *causeur* engraçado, mas um escritor sério, cujo pensamento torturado é transfigurado por um raio de poesia. Nos penosos ensaios propriamente ditos de Mann, intitulados por ele, com razão, *Esforços*, o raio de poesia é bem fraco. Lembro-me, porém, duma passagem, não muito conhecida, e que não posso resistir à tentação de citar:

> A cama é um móvel metafísico, em que se cumprem os mistérios do nascimento e da morte; um caixão, onde nos regeneramos, de noite, misteriosamente, inconscientes e de joelhos encolhidos, como outrora no escuro do ventre materno, presos ao cordão umbilical da Natureza; a cama é um barco mágico, de dia modestamente coberto, mas em que, de noite, balouçamos para o mar do inconsciente e dos sonhos.[325]

Não é um poema? Ou, antes, um conto muito poético, o conto de todas as noites?

É no conto que Mann consegue condensar o seu lirismo em obras de arte. Os seus contos magistrais são, todos eles, ensaios poemáticos em torno do seu próprio problema vital: o artista decadente. O literato Spinell, em *Tristan*[326], esgota-se em cartas artificiais, atormenta com amores artificiais uma mulher doente, ofende loucamente o seu grosseiro marido, e foge, enfim, dum *baby* são e gritador; *Tonio Kroeger*, burguês, inutiliza-se para a literatura,

com os seus amores desesperados à loura Inge Holm; o famoso escritor Aschenbach, na *Morte em Veneza*, perde a sua dignidade artificial na paixão criminosa por um menino, e encontra no caminho da perdição, como *leitmotivs*, a figura disfarçada e guiadora da Morte.

Esses raros contos, eis a escassa bagagem literária de Thomas Mann para a eternidade. Os grandes romances são caducos; não passam, afinal, de imensos ensaios gorados de grande ensaísta das pequenas formas.

O romance é um gênero relativamente novo e não bem definido; poucos romances cumprem integralmente as leis da espécie; e dos grandes romances do século XIX, quão poucos sobrevivem! Mais do que os outros gêneros da literatura, o romance é condicionado pelo tempo. O romance é o gênero propriamente "moderno" da literatura, vaso paciente de todos os nossos sentimentos, pensamentos, observações e ensaios de criação. A grande maioria dos romances da nossa época não passam de ensaios, de ensaios frustrados; e Thomas Mann, que não quer ser senão romancista, é um ensaísta frustrado.

As duas obras capitais de Mann, *Os Buddenbrooks* e *A montanha mágica*, são dois imensos ensaios sobre a decadência da Alemanha e sobre a decadência da Europa, compostos, laboriosa e penosamente, de mil pinceladas de observação paciente, sem imaginação alguma. Thomas Mann é muito pobre de imaginação. Em compensação, sabe compor como um músico, fazendo mil variações engenhosas em torno de um tema monótono. Thomas Mann gosta muito da música, fala muito nela. Acredita estar em sua casa, na música clássica e romântica alemã. Mas não é contemporâneo de Bach nem de Beethoven nem de Wagner, nem sequer do romantismo aburguesado e impotentemente melancólico de Brahms; todos eles já estão deitados, dormindo profundamente, como os avós do último Buddenbrook, e Thomas Mann é o contemporâneo da música artificialmente perfeita e artisticamente vazia de Richard Strauss. É a música da grande burguesia. E o grande ideal estilístico de Thomas Mann é grande-burguês: como ele define, "fria severidade em casa comodíssima": antecipações daquele eufemístico "bem-estar e decência". Uma dignidade artificial, receosa de indiscrições, querendo esconder um segredo delicado. Lembra aqueles cuja roupa e comportamento corretíssimos querem esconder uma mancha do passado. *Garder la tenue*[327] é tudo; é neste sentido que todas as obras de Mann são ensaios que poderiam chamar-se *Esforços*.

Thomas Mann é um grande estilista, na significação menos boa da palavra; ele estiliza tudo e ao seu estilo também. Estilista de primeira ordem, com as virtudes estilísticas da época burguesa: irônico, espirituoso, sentimental, psicológico, analítico. Um Nietzsche disfarçado em Flaubert. Grande nunca, sempre correto; correção

laboriosa, penosa, estilizada à maneira do Goethe da velhice. É a minha mais firme convicção literária a de que o estilo de um escritor é a chave da sua obra e da sua personalidade; o estudo das minúcias gramaticais, do vocabulário, da construção das frases, trai implacavelmente o segredo mais íntimo; e num autor de trabalho minucioso, de vocabulário artificialmente escolhido, de frases meticulosamente construídas como Thomas Mann, tudo trai a impotência para o verbo espontâneo, penosamente disfarçada sob as máscaras da estilização. Thomas Mann é o maior escritor duma época artificial e decadente, duma época de segunda ordem: é o maior escritor dos escritores de segunda ordem. Refoge às impotências da língua herdada e demasiadamente abusada, para a língua maior da música, da qual o seu estilo recebe os truques mais sugestivos e mais artificiais, como o *leitmotiv*, empregado até à fadiga, ao ponto de caracterizar personagens por tiques de fala humorísticos. A língua de Mann mofa de si mesma. Thomas Mann é, em toda a sua gravidade solene, um humorista, porém impotente.

Não é por acaso que a vida literária de Mann começou no famoso hebdomadário humorístico *Simplicissimus*[328]. Há em Thomas Mann um perpétuo pestanejo irônico; um aristocrata, sorrindo das suas personagens burguesas. Mas não é satírico, porque não conhece — não conheceu — a indignação moral, porque ele mesmo se sabe continuamente na tentação de sair do seu papel. Daí a ironia cruel contra si mesmo, como no conto *Dono e cão*[329], em que passeia na floresta com o seu cão, que desdenha o dono por não saber caçar nem manejar um fuzil. Afinal, não é um aristocrata caçador, é um burguês domesticado, mas sempre na tentação de abandonar subitamente esse mundo policiado, para atirar-se à aventura. Há, em Mann, um burguês e um aventureiro, um artista. A aventura de Thomas Mann é a arte; e como as aventuras de todas as suas personagens burguesas, acaba na resignação céptica, fim natural de discussões intermináveis. Não é poeta: é só artista, por falta de fé, essa "falta de fé" que ele mesmo confessa na *Carta ao Deão*, mas sem acrescentar a frase de *A montanha mágica:* "Onde falta a coragem moral da decisão, começa o processo da decomposição." "Decomposição", outra palavra para exprimir "decadência", para designar o desespero por detrás da máscara da correção burguesa. Lembra os homens ricos, elegantes, que, acometidos de apoplexia num lugar público, caem de repente mortos, e são rapidamente transportados para o necrotério, para evitar o escândalo, para *garder la tenue* até a morte.

A morte, na obra de Mann, é um acontecimento biológico, o ponto final da decadência, um fato ametafísico. Thomas Mann não conhece metafísica nenhuma; até as discussões filosóficas de *A*

montanha mágica evitam cuidadosamente as últimas questões. Por isso mesmo, a arte de Thomas Mann é de tal maneira arte da alta roda, quase mundana, internacional, que mereceu as glórias internacionais.

Thomas Mann é um escritor internacional, mas não quer saber disto. Acredita ser alemão, tipicamente alemão. Foi patriota alemão imperial em 1914, foi patriota alemão republicano em 1922, é patriota alemão antinazista em 1942; na *Carta ao Deão*, chega a citar o diploma de doutor honorário de Harvard — "Mann sustenta a alta dignidade da cultura germânica" — para provar a sua alemanidade. Confessa, na mesma *Carta ao Deão*, a "angústia mental e espiritual" de ser um alemão. A "alemanidade" de Thomas Mann é uma coisa delicada e crítica.

Ligo pouca importância ao fato racial de ser Mann de ascendência mista, meio alemã, meio crioula. Justifica-se, em cada alemão, a "angústia da alemanidade", porque a Alemanha não é definida. Assim como as fronteiras da Alemanha estão largamente abertas, o espírito alemão está aberto, sem fronteiras, e a pergunta de Wagner — *O que significa alemão?* [330] — é uma pergunta eterna; é a pergunta de Mann também.

O espírito alemão está aberto a contradições, e todo o trabalho do espírito alemão através dos séculos consiste na construção duma dialética, capaz de reconciliar essas contradições. Não há resposta inequívoca, definitiva, à pergunta: "O que significa alemão?" Há só muitas respostas, contraditórias, e, para reconciliá-las, a dialética de Hegel, que Mann, o burguês schopenhaueriano da época da burguesia decadente, não conhece. Por falta de dialética, Mann não compreende bem a decadência da burguesia, a sua evolução — da aristocracia de espírito de 1830 à aristocracia de dinheiro de 1900 — evolução que é o assunto de *Os Buddenbrooks*. Vendo apenas destinos vitais, individuais, não compreende o sentido social dessa evolução; sente-se fascinado pelo último produto da evolução industrial: o cavalheiro de indústria; vê só neste a última possibilidade burguesa da aventura, e começou o romance *As confissões do cavalheiro de indústria Felix Krull* [331], sem saber terminá-lo. Como o conceito da decadência não é um conceito histórico, mas vitalista, Mann não compreende a história: *Os Buddenbrooks* não são um romance histórico; as personagens não passam de *leitmotivs* daquela história, representada por fatalidades familiares, o cortejo lúgubre das gerações decadentes dos Buddenbrooks. O pretendido historiador da burguesia alemã é um romântico retardatário, tocando a dança fúnebre dum mundo morto. Do velho burguesismo morto nada ficou senão o herdado busto de gesso de Goethe, e um liberalismo antiquado, base de discussões intermináveis, que terminou por ser cruelmente desmentido.

Para o burguês alemão Thomas Mann, a morte da burguesia

alemã significa a morte da Alemanha. Lamenta; não reconhece a responsabilidade dos pais pelos filhos falhados. Não reconhece mais a Alemanha e os alemães; é um malogro, incompreensível para ele, que se sabe filho de gerações de patrícios arquialemães. Não compreendendo a evolução fatal dessas gerações, ele não compreende o seu próprio malogro na tentativa de identificar-se com o espírito alemão, um espírito que não morrera, mas que se transformara fatalmente. A história dessa derrota pessoal de Mann está na sua obra-chave: o conto *Tonio Kroeger*.

É a história romântica dum jovem artista excluído da vida. O espírito, acredita Mann, é sempre excluído da vida e ama-a sem esperança, como Tonio Kroeger ama a loura Inge Holm. O artista Kroeger sofre da "nostalgia da vida e das suas banalidades sedutoras". O amor de Tonio Kroeger — e do seu autor — pertence "aos louros, de olhos azuis, aos claros, vivos, felizes, amáveis, banais". Mas Kroeger é escuro, sombrio, doente, infeliz, reservado e esquisito; melancolicamente, está na ponte de embarque, seguindo com os olhos o navio que leva a loura Inge Holm e o seu noivo louro, de olhos azuis, para os mares da felicidade. É toda a história de Thomas Mann; sem o fim; sem o navio que o levou, afinal, para os mares do exílio.

Thomas Mann não compreendeu porque a loura Inge Holm preferira os engenheiros e os oficiais de marinha. Quis sabê-lo, e fracassou nos ensaios de compreensão; esses ensaios que constituem os seus romances.

A forma especial do romance alemão é o *Entwicklungsroman*, romance da formação espiritual de um jovem até à sua madureza. Thomas Mann escreve "romances de formação" em direção inversa, isto é, romances do declínio até à morte. No fundo, repete sempre *Os Buddenbrooks*. Tenta identificar-se com essa alemanidade, pela identificação espirituosa, mas fictícia, do romantismo com o sentimento da morte. Esse conceito não passa de um jogo de espírito que se transformou, de repente, em realidade sangrenta. 1914: e Mann escreve o seu livro mais estranho, os ensaios *Considerações dum apolítico*. É a tentativa mais séria já empreendida de definir a alemanidade para lhe conservar o sentido ameaçado. Luteranismo e romantismo, protesto da consciência e amor da morte, são os termos da definição. Mas a realidade oculta sob essas definições é o protesto do furor teutônico contra a civilização ocidental e o gosto de morrer no campo de batalha. Desta vez, a palavra de Victor Hugo tem razão: "Le romantisme n'est que le libéralisme en littérature."[332] Atrás da máscara romantizada do *junker* prussiano, louro, de olhos azuis e furioso, aparece o pálido rosto de Tonio Kroeger, escuro, artista e doente. A decadência é incurável. A resposta às *Considerações dum apolítico* é 1918.

Uma Alemanha decadente é, para Thomas Mann, fatalmente uma Europa decadente. Escreve *A montanha mágica*. Epopéia da doença? Para epopéia falta-lhe a fé. Vêm doentes para o sanatório nas montanhas; acreditam que será por algumas semanas, alguns meses, mas é para o resto da vida. Mann não acredita na cura. Coloca o tísico alemão Hans Castorp, louro, de olhos azuis, entre as discussões estéreis do espírito europeu moribundo, e sublinha a ironia cruel, escolhendo um Settembrini, filho da Itália fascista, para orador da democracia ocidental, e um Naphta, filho do gueto judeu, para orador do misticismo antidemocrático. Hans Castorp não sobreviverá ao fim dessas discussões, pois elas não têm fim. Mas o moribundo Hans Castorp não é a Alemanha. Pela última vez, Thomas Mann se enganou. Espantado, ele observa no quarto de meninos da sua própria casa os instintos anárquicos — no conto *Desordem e mágoa precoce*[333] — sem reconhecer o fruto amargo dos instintos mórbidos dos pais. A capa de Flaubert cai dos ombros de Nietzsche. "Começa o processo da decomposição": mas não para uma morte romanticamente estilizada. Milagrosamente, a Alemanha moribunda ressuscitou, bem outra da que o historiador da decadência jamais sonhara, uma Alemanha com o rosto de Medusa.[334]

Desde então, o alemão Thomas Mann está em caminho. Emigrante, na trouxa o pensamento fracassado, a literatura fracassada, a alemanidade fracassada. A sua Alemanha já não existe. O seu pensamento já não tem nada que dizer senão frases de propaganda. Toda a sua literatura anterior passou, desde já, à categoria dos romances que "toda a gente precisa ter lido", durante uma estação, para desaparecerem depois nas estantes. Resta um emigrante trágico para os tempos da aurora da humanidade, para o mundo bíblico, com cujo ressuscitamento por Lutero começou também a tragédia alemã.

O segredo pessoal de Mann, tão cuidadosamente escondido atrás da correção burguesa, durante muitos anos de vida laboriosa, está descoberto, e ele poderia ter dito, com Jean Moréas:

> Car je hais avant tout le stupide indiscret,
> Car le seul juste point est un jeu de balance,
> Qu'enfin dans mon esprit je conserve un secret
> Qui remplirait d'effroi l'humaine nonchalance.[335]

Agora, como o segredo está revelado, ele pode falar abertamente. Fala à Alemanha, nessa admirável *Carta aberta ao Deão da Faculdade de Filosofia da Universidade de Bona*. É o resumo da sua existência. Confessa que "nunca poderia imaginar, nunca me poderia ter sido profetizado no berço, que eu haveria de passar os últimos anos de minha existência como emigrado, expropriado, proscrito". A última aventura do artista, o exílio, libertou enfim o artista no burguês. Já não é burguês; e a sua palavra perde o artifício do jogo

artístico, para ganhar "a responsabilidade de natureza simbólica e espiritual", a suprema responsabilidade da Palavra pela e perante a humanidade. E essa consciência lhe dá o direito supremo de, com toda a "falta de fé", invocar o nome de Deus em face da Alemanha diabolicamente caída. "Deus valha ao nosso desgraçado país, ensinando-lhe a fazer as pazes com o mundo e consigo mesmo!"

Carta enviada para o vazio, e que não teve resposta. O que é simbólico.

Thomas Mann é, também, uma figura simbólica. Durante toda a longa vida laboriosa, não passou de um pensador confuso, do maior entre os escritores de segunda ordem, dum alemão burguês e torturado; era a expressão duma época fracassada. Hoje, depois de haver atravessado todas as fronteiras, atravessou esta fronteira também. Já não é um escritor triste, um burguês triste, um alemão triste: consciente, enfim, do seu destino, do seu fracasso, passou da tristeza para a tragédia. E como figura trágica, Thomas Mann é admirável.

Estranha admiração, esta, quase herostrática![336] Que permaneceria, das glórias da literatura universal, se tais processos analíticos fossem generalizados? Exatamente tanto quanto há nela de verdadeiramente grande. Precisa-se restituir o "grande" aos grandes, restabelecer a ordem dos valores. O êxito não é um critério crítico, e é melhor perder um nome "consagrado", para ganhar a alma imortal. Durante toda a sua vida literária, Thomas Mann foi eminente, sem ser verdadeiramente grande; na catástrofe, tornou-se grande e admirável. Já não tem o dever de falar; tem o direito de falar, e perante um tribunal supremo. Durante muito tempo, ficara silencioso; há coisas diante das quais a voz emudece. Enfim, o Silêncio apresentou-se perante o Juiz, desvelou o rosto, e fez-se reconhecer como testemunha.

JACOB BURCKHARDT E O FUTURO DA INTELIGÊNCIA

É DE PAUL VALÉRY, acredito, a frase: os intelectuais passeavam no paraíso das suas ilusões, até encontrar, enfim, a Besta do Apocalipse. Chama-se o monstro: Leviatã, nome com que Thomas Hobbes designou a encarnação da política totalitária, há três séculos, precisamente na hora em que nasceram juntos o Estado moderno e a Ciência moderna. Leviatã não é um mero fato político, nem o produto de certas anomalias nacionais ou sociais. É o resultado conseqüente de toda a nossa civilização. Portanto, as lamentações são inúteis. De nada serve acusar, julgar o mundo. Havemos de acusar, julgar a nós mesmos, cujas atividades intelectuais possibilitavam e criavam tal coisa. E não é uma sentença dirigida contra o passado, este julgamento; é a garantia única possível do futuro, para definir a atividade dos intelectuais e a sua posição.

Mas há nisso uma contradição: "definir" é uma atividade racional, que exige a maior coerência possível do pensamento; trata-se, porém, duma questão vital, simplesmente questão da nossa vida, que defendemos a qualquer preço. O que exclui, como em todas as questões existenciais, a coerência lógica. Ocorrem-me versos do poeta suíço Conrad Ferdinand Meyer:

> Das macht, ich bin kein gut geschrieben Buch;
> Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.[337]

"Não sou um livro bem escrito; sou um homem, com as suas contradições." Eram versos da predileção de um outro suíço: Jacob Burckhardt, que, no meio da maior euforia européia, previu a nossa situação. Os advogados e jornalistas do século XIX acreditavam extinto o monstro antediluviano; Burckhardt redescobriu-o no período mais magnífico da Antiguidade, e, receando a volta do monstro no período mais magnífico dos tempos modernos, facilitava, para todos os casos, a identificação do vagabundo histórico, retratando-o na *História da civilização grega*. É difícil resolver se essa descoberta de Burckhardt criou o seu pessimismo, ou se o pessimismo de Burckhardt com respeito à sua própria época lhe fez descobrir o monstro. Em todo caso, era pessimista; e a conseqüência do pessimismo foi a sua atitude apolítica, a *apoliteia*, a retirada da política para a história, fugindo ao Leviatã.

O pessimismo e a *apoliteia* de Burckhardt parecem-me atitudes

exemplares; mas sou o último a não as reconhecer profundamente problemáticas. De dia, confesso-as, como convicções; de noite, não me deixam dormir, como pesadelos. Trata-se da decisão mais difícil, duma decisão terrivelmente vital; a própria decisão de não-agir seria uma decisão ativa, envolvendo conseqüências não menores do que qualquer outra atividade. Já não há subterfúgios. O que fazer hoje, amanhã?... Soluções dogmáticas, impostas, já não servem. Ao contrário, duvidemos, e radicalmente. Ponho em dúvida, e radicalmente, a minha própria posição: o pessimismo leva inevitavelmente à derrota; a *apoliteia* é uma traição à vida, um abandono da vida ao monstro; e a raiz comum desse pessimismo e dessa *apoliteia* é um liberalismo antiquado, desiludido das suas realizações frustradas, mas que não quer renunciar às ilusões, fugindo para a irresponsabilidade de sonhos históricos: lugar incômodo, onde está sofrendo as censuras alternantes de humanismo petrificado ou de neo-romantismo fantástico. A estas dúvidas radicais, cartesianas, só pode responder, na melhor maneira cartesiana, uma experiência; mas, substituindo à própria experiência, a do mestre, a experiência de Burckhardt.

Após os primeiros ensaios científicos Burckhardt entrou na vida pública, como jornalista político. Tornou-se redator da *Basler Zeitung*, jornal conservador; situação sem esperança, numa época e numa cidade que se estavam democratizando precipitadamente. Já poucos meses depois, Burckhardt queixa-se, numa carta, do "barulho enorme, da publicidade que está invadindo os lugares mais privados". Burckhardt é antidemocrata. Desconfia das "massas que podem cair amanhã nas mãos de qualquer tratante, para se tornarem brutos bestiais". Talvez esse fim da evolução democrática seja inevitável. "Às vezes tenho o pressentimento de que o mundo vai caminhando para um falso endereço." Já é pessimista. Prevê "o agradável século XX, em que a autoridade erguerá uma cabeça terrível de Medusa". Já não quer nada da política. Em outra carta: "A política morreu para mim; o que estou fazendo, faço-o como homem, como homem privado, como um ser não-político, um *apolites*, no dizer dos gregos." A *apoliteia* está pronta.

Por esta *apoliteia* Burckhardt pagou um preço bem caro. Os gregos chamavam ao homem que não se ocupava da vida pública um *idiotes*; e se bem que essa expressão só significasse o homem privado, não duvido que ela já possuía a significação acessória, moderna, de idiota. Para os cidadãos de Basiléia o velho professor Burckhardt não passava de um idiota. Era um exilado na sua própria pátria. Mas teve a boa sorte de poder escolher o lugar do seu exílio: "Pereceremos todos; mas queria pelo menos fazer a minha escolha, escolher a coisa pela qual perecerei: a civilização da velha Europa." O desterro de

Burckhardt era a história. E como bom cidadão de Basiléia, cidade de Erasmo e dos humanistas, a história por excelência era, para ele, a história da Antiguidade, dos gregos.

Burckhardt reescreveu a história da Antiguidade grega, e escreveu-a tão implacavelmente, que os filólogos continuam indignados com ele. Se a *História da civilização grega* fosse mais conhecida, essa raiva professoral seria decerto mais generalizada; pois esse livro destruiu um dos mais caros sonhos da humanidade.

Conheço poucos assuntos tão sedutores como uma história grega. Uma história das idéias que o mundo moderno teceu, para idealizar, ao seu gosto, o mundo antigo. A opinião comum acredita que a civilização grega pereceu nas tormentas das migrações bárbaras e que, após um período de obscurantismo medieval, os filólogos redescobriram a filosofia e a literatura, a arte e a ciência gregas: deuses ressuscitados que afugentaram os fantasmas da barbaria, iluminando desde então o mundo. Como todas as opiniões comuns, também essa é inteiramente falsa e não deixa de produzir conseqüências funestas: pois, se essa opinião geral fosse justa, o mundo grego estaria, para nós outros, definitivamente morto. É verdade que a filosofia grega situou todos os problemas que nos ocupam até hoje, mas é duvidoso se as soluções antigas poderiam convir a nós outros; a literatura e a arte gregas, incomparáveis em si, não são as únicas, e cada tentativa de constituí-las em modelos eternos degenera em constrangimento classicista, em petrificação acadêmica. Do mesmo modo, o conhecimento da ciência grega teve talvez bons efeitos libertadores, há quatro séculos, mas hoje já não serve de nada. A célebre *Querelle des Anciens et des Modernes* está resolvida em favor dos modernos. Como se vê, a opinião comum sobre a Renascença da Antiguidade justificaria inteiramente os argumentos utilitários dos anti-humanistas. Mas os imbecis não podem, por definição, ter razão. Aquela opinião geral é falsa. A civilização grega não pereceu nunca inteiramente, e as tentativas repetidas de ressuscitá-la — as Renascenças — não eram libertações nem progressos, mas exames de consciência; interromper esses consecutivos exames de consciência traria a morte às civilizações modernas. Na verdade, a civilização grega não morreu inteiramente: sobreviveu através de todos os séculos, os mais “escuros” também da Idade Média, em transformações estranhas. Os deuses do Olimpo transformaram-se em demônios populares e alegorias astrológicas, as sutilezas acadêmicas em disputas escolásticas, e as definições científicas em superstições folclóricas. Toda a Idade Média é cheia de recordações gregas. A famosa Renascença não ressuscitou a civilização grega, mas acabou com os seus resíduos. O que, nas Proto-Renascenças de Carlos Magno, de Chartres e de Salisbúria[338], na Renascença propriamente dita dos

séculos XV e XVI, foi ressuscitado, não era a verdadeira Grécia, mas uma imagem ideal dela, como medida e instância judicial das novas civilizações. O humanismo não é uma petrificação, mas um exame de consciência. Essas Renascenças continuam, nos classicismos francês e inglês e no classicismo alemão de Veimar[339], e o fim definitivo dessas Renascenças seria o fim da nossa civilização; pois não há civilização sem um "código de valores", e a história não criou código de valores, a não ser o grego. Cada humanismo é uma tentativa de justificar-se, mas — e nisso reside o caráter evasivo dos humanismos — não perante uma realidade histórica e sim perante uma imagem da Antiguidade, criada conforme a própria imagem. Assim, vimos a Grécia escultural dos italianos, a Grécia cristianizada de Racine, a Grécia pastoral e anacreôntica do Rococó, a Grécia esteticista e filosófica de Goethe, a Grécia democrática do povo ateniense ideal, saudade de todos os tribunos e intelectuais de todos os tempos, e não sei quantas outras. A última dessas Grécias ideais é a de Burckhardt: ela parece, em toda a significação da palavra, a última.

Filho duma época relativista, Burckhardt reconhece a relatividade de todas as medidas; rejeita o caráter absoluto do modelo grego. Humanista, exilado dum mundo "moderno", ele reconhece o caráter evasivo do humanismo. Pela primeira vez, a Grécia já não é uma ilha feliz no oceano do passado, mas uma advertência. Burckhardt redescobre a realidade grega, uma realidade bem desagradável; redescobre-a e tira as conclusões da sua própria experiência no mundo da democracia. A democracia ideal dos atenienses transforma-se, sob o olhar do antidemocrata implacável, em tirania monstruosa.

Falando a respeito das imagens idealizadas que os historiadores se fizeram da democracia grega, Burckhardt prossegue: "Com o tempo, perceberam que Simônides emigrara para a Sicília, que Ésquilo morrera lá também, e Eurípides na Macedônia, que Heródoto vivera em Túrio, que Sócrates preferira à fuga a cicuta, que Platão fugira, até, para Utopia."[340] A história das elites gregas é uma história de perseguições, de emigrações e de exílios. Burckhardt lembra-se das filas de emigrantes que abandonavam, em 1792 e 1793, a França, fugindo ao terror dos jacobinos. Descobre o terror do *"Demos"*, do povo político, da cidade antiga, da *polis*.

As idealizações da democracia ateniense desvanecem-se. A "democracia" da Ágora e dos "agorizantes", dos oradores e jurados profissionais, dos denunciadores e dos ostracismos, é a mais horrorosa tirania que a história viu, e as inúmeras revoluções e revisões das Constituições não servem, e não querem servir, para libertar o cidadão das cadeias do Estado, mas, ao contrário, para apertar essas cadeias que reduzem o cidadão a um servo do Estado. Os recursos

democráticos da *polis* parecem inesgotáveis: após os oradores e denunciadores profissionais vêm os assassinos profissionais: passa-se a matanças gerais, já não para extorquir o silêncio de oposições, mas o júbilo de todos... No positivo e no negativo, a *polis* exige o homem inteiro; é impossível escapar-lhe.

Na literatura e na arte gregas, Burckhardt descobre o grito de desespero. As brincadeiras anacreônticas e pastorais não representam a Hélade; o filósofo representativo da Antiguidade é o cínico Diógenes, que se ri da desgraça geral e da própria. Nunca foi ultrapassado o pessimismo de Sófocles, que exalta a morte prematura e dá por felicidade máxima "não ter nascido".[341] Toda a vida grega está cheia de profundo pessimismo, e o símbolo final dessa civilização é o homem moribundo, abraçado pelas serpentes do desespero, o Laocoonte.

Os gregos conhecem tudo, menos a liberdade. No Estado-Laocoonte da *polis*, a personalidade livre é impossível. Não há vida privada, e a qualificação do homem privado como "idiota" é a preparação do ostracismo e do exílio. Não importa. A única saída é a liberdade interior do homem apolítico. Desde que Burckhardt reconheceu a natureza da *polis*, não teme o exílio. O seu único pensamento é a fuga, a *apoliteia*.

Fugindo ao Leviatã, Burckhardt apela, ainda uma vez, para uma experiência histórica: o fim da Roma imperial. Estudando a época de Constantino o Grande, Burckhardt não acha sublimidade no império, que caiu sem dignidade, nem no orgulho dos bárbaros vitoriosos, mas só "na alta serenidade daqueles nobres, preparados para tudo, que se retiram para os mosteiros e as ermidas". Tácito já predisse: "In nemora et lucos, id est in solitudinem secedendum est."[342] E Burckhardt: "A fuga para a solidão do ermo faz parte integral daquelas épocas de crise em que justamente os mais fortes não se ocultam a amarga verdade: o mundo cai. *Orbis ruit.*"[343]

A fuga de Burckhardt não chega, porém, ao fim, e nisto se reconhece uma fonte do seu pessimismo. Já não há mosteiros nem ermidas. Hippolyte Taine, olhando o mosteiro beneditino de Monte Cassino, exclamou:

> On a tout ici, les arts, la science, les grands spectacles de la nature. Voilà ce que le vieux monde féodal et religieux avait fait pour les âmés pensives et solitaires, pour les esprits qui, rebutés par l'âpreté de la vie, se réduisaient à la spéculation et à la culture d'eux-mêmes. La race en subsiste encore; seulement ils n'ont plus d'asile. La science fera-t-elle un jour pour ses fidèles ce que la religion a fait pour les siens? y aura-t-il jamais un Mont Cassin laïque?[344]

Não há. E não haverá nunca. Nem Taine nem Burckhardt compreenderam bem o caráter religioso dessa fuga do mundo.

Burckhardt não compreendeu bem o caráter religioso da tirania

política da *polis*, em que o Estado e a Igreja são uma e a mesma coisa. Os seus contemporâneos Fustel de Coulanges e Erwin Rohde explicam melhor o caráter totalitário da república grega pelos fundamentos religiosos desse Estado, pelo caráter totalitário da sua religião. À luz desse conhecimento compreende-se porque a religião cristã, e só ela, pôde esmagar, sem armas, o Estado antigo. O totalitarismo da religião pagã caiu em face do individualismo da alma cristã, solitária, que triunfa dos poderes Estado e Igreja. O templo do Júpiter Capitolino caiu em ruínas. Mas o Monte Cassino ficou.

Às vezes, o mosteiro é a única solução. Mas nunca é um exílio. É o vestíbulo de outra pátria. Para conseguir essa fuga feliz, basta uma convicção firme: a fé. Não basta dizer: *"Orbis ruit."* Precisa-se saber que nesse mundo em queda alguma coisa fica de pé: a Cruz. "Stat Crux, dum volvitur orbis."[345]

Assim, as portas do convento permanecem abertas. Ao humanista diremos: — "Introite, nam et hic dii sunt."[346] Ao humanista cristão não é preciso explicar que a condição da fuga é a vocação. A secularização dessa vocação cristã é, precisamente, a *apoliteia* de Burckhardt.

Não é um abandono; é o meio para conseguir a liberdade. Não há raças definitivas de *réguliers* e de *séculiers*, mas deveres diferentes nas épocas de segurança e nas épocas de crise. Não há dogmas numa mera questão de tática, e não sou absolutamente partidário dogmático de Benda[347], que, contudo, tem mais razão do que aqueles que ainda ontem se orgulhavam de pertencer às "elites dirigentes", e hoje escrevem "Liberdade" com maiúscula imensa. O que parece abandono é o caminho da liberdade, que não serve a ninguém, nem mesmo à Liberdade.

Essa definição da *apoliteia* burckhardtiana serve, ao mesmo tempo, para demarcar e delimitar as relações etimológicas entre a liberdade e o liberalismo. Evidentemente, não falamos do liberalismo econômico, que é um abuso, nem do liberalismo religioso, que é cômodo demais, nem do liberalismo político, que reúne, aliás, certas ilusões antiquadas e certas vantagens bem apreciáveis. Falo daquele liberalismo superior, como um Croce ou um Ortega y Gasset o professam, esse liberalismo a que Ramón Pérez de Ayala, numa página sobre Pérez Galdós, chamou "la aptitud para la comprensión amplia de todas las cosas en conjunto".[348] Este liberalismo é o único ar respirável para o artista, o sábio, o intelectual. Mas Burckhardt não era nem sequer um liberal. Era um conservador; e a delimitação da sua atitude contra a atitude liberal vale a pena, do ponto de vista histórico como do filosófico.

Há poucas expressões tão altas do liberalismo cultural como o ensaio clássico *Os limites da atividade do Estado*, de Wilhelm von

Humboldt. O amigo de Goethe deseja limites mais estreitos da atividade do Estado, para abrigar a liberdade criadora da personalidade. Atitude que reúne a convicção verdadeiramente idealista do weimariano[349] com a possibilidade de todos os abusos futuros; é, por isso, uma expressão clássica do liberalismo. Humboldt é humanista; Burckhardt é o crítico mais agudo do humanismo. Humboldt representa a burguesia mais culta que toma o lugar do Estado bárbaro prussiano; Burckhardt cede o lugar ao Estado bárbaro democrático; o homem Burckhardt está ganhando o que o cidadão Burckhardt está perdendo. Humboldt quer substituir ao Estado o homem; Burckhardt desconfia do homem também; o seu "indivíduo solitário" está mais perto do "homem isolado" de Kierkegaard. O liberalismo é, por definição, otimista, cheio de fé numa harmonia pré-estabelecida das coisas políticas, econômicas, culturais; por isso preocupa-se pouco da história e crê no progresso. Mas segundo o credo progressista já não haveria o destino, e a história deveria ter chegado, já há muito tempo, ao fim feliz. Burckhardt, espírito eminentemente histórico, não vê os progressos, mas as crises e as catástrofes; é pessimista. No seu conceito da história, o destino é uma força real, e a mais poderosa. Pelo seu pessimismo, ele se vê forçado a deixar o curso ao mundo, um curso mal pré-estabelecido e, as mais das vezes, funesto. Mas é precisamente aí que a fuga aparente se revela como atividade superior, e a única possível. Ainda uma vez Paul Valéry: "Le jugement le plus pessimiste des hommes, des choses, de la vie et de sa valeur est merveilleusement compatible avec l'action et l'optimisme qu'elle exige: et c'est bien européen."[350] Na corrida do mundo para o abismo, a atitude do intelectual parece só fuga; é, porém, uma atividade essencialmente conservadora; é invencível a sua resistência obstinada. O papel do intelectual, naquela corrida, limita-se a cuidar das realizações passadas. Nessa alternação terrível de períodos de segurança duvidosa e períodos de crise declarada, que constitui a história, impõe-se a manutenção da continuidade histórica, para evitar a queda na barbaria definitiva.

A salvação da "civilização da velha Europa" era o único fim de Burckhardt. Tudo o que fez, e, mais ainda, tudo o que deixou de fazer, estava determinado pela convicção de que os intelectuais não devem levianamente livrar-se; o papel dos intelectuais nas épocas de crise é essencialmente conventual, tem algo do serviço vestalino de guarda do lume sagrado, ou dos *mortales* de Lucrécio que, pelas vicissitudes dos séculos, "quasi cursores", "vitai lampada tradunt".[351] O que Burckhardt exige, de si mesmo e de nós outros, não é senão isto: no meio da crise que está sacudindo tudo, guardar o ponto firme do espírito livre e da continuidade histórica, para, no turbilhão duma época ilusionista, estar consigo mesmo, sem ilusões e consciente. É

uma atitude altiva e humilde ao mesmo tempo. É a atitude duma consciência européia, e que me lembra uma frase, cheia de desespero e de confiança, de Barrès: “Il y a là mes blâmes, mes éloges, et tout ce que j’ai dit.”[352]

[1] Trecho da penúltima carta a Burckhardt (4 jan. 1889). O documento pode ser consultado em: http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/BVN-1889,1245. (N.E.)

[2] Esta e seguintes citações deste ensaio de Carpeaux foram cotejadas com o original alemão: Carpeaux não é literal, mas segue a idéia geral do autor. (N.E.)

[3] Gustave Le Bon (1841-1931), psicólogo e sociólogo francês. (N.E.)

[4] "Quando aparece o grande homem, salve-se quem puder!" (G.Z.)

[5] "Partido de si mesmo" (Dante, *Paraíso*, XVII, 69). (D.F.)

[6] "Se o mundo quebrantado desabasse, / as ruínas cairiam sobre [um varão] impávido" (Horácio, *Odes*, lib. 3, III, 7-8). (R.B.)

[7] "A causa vencedora aos deuses agradou, mas a vencida a Catão" (Lucano, *Farsália*, I, 128). (R.B.)

[8] Weimar. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[9] "Por isso as nossas lágrimas." (R.B.)

[10] No ensaio *Cosmopolitismo*. (N.E.)

[11] "Prefiro uma injustiça a uma desordem". (G.Z.)

[12] "O quadro dos crimes e das misérias da humanidade". O trecho original de Goethe, citado de memória, encontra-se em *Die Belarung von Mainz*, em alemão: o trecho está citado em francês porque este ensaio de Carpeaux foi traduzido do francês. (G.Z.)

[13] Carta de 6 de junho. (N.E.)

[14] Frankfurt. Afrancesamento no original. (N.E.)

[15] Carpeaux refere-se às *Elegias romanas*. (N.E.)

[16] "Entrai, pois aqui também estão os deuses." (R.B.)

[17] O *Libro de las fundaciones*. (N.E.)

[18] Carta de 10 dez. 1696. (N.E.)

[19] Jean-Pierre Camus, bispo de Belley (1584-1652). (N.E.)

[20] Na maioria das edições: *Sonnet*. Intitulado *En attendant la mort* na coletânea de Marcel Braunschvig (org.), *Notre littérature étudiée dan les textes* (2 vols., Paris, Colin, 1920). (N.E.)

[21] "No deserto sob a sombra da Cruz". (G.Z.)

[22] "É realmente nossa Teresa". Em *"História literária do sentimento religioso em França"*. (G.Z.)

[23] Weimar. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[24] Paul. Aportg. no original. (N.E.)

[25] *On singleness of mind*. Cf. nota 186. (N.E.)

[26] "Por degraus brancos o caminho da luz". Citação elíptica dos seguintes versos de *A hymn to the name and honour of the admirable Saint Teresa:* "...white / Steps, walk with Him those ways of light." (D.F.)

[27] "...as sagradas chamas / de mil almas", ibid. (D.F.)

[28] “A filosofia é escrita no livro grandíssimo da natureza em linguagem matemática”. Paráfrase de *Il saggiatore*. (D.F.)

[29] “Arrebatou o raio ao céu e o cetro ao tirano.” (R.B.)

[30] Palavras de Vico sobre Giuseppe Lucina, na autobiografia *Vita de Giambattista Vico*. (N.E.)

[31] *“Sobre a antiqüíssima sabedoria dos italianos”*. (R.B.)

[32] “Quanto mais mudam, mais as coisas permanecem as mesmas” (Jean-Baptiste Alphonse Karr, *Les guêpes)*. (G.Z.)

[33] “Não sou de direita nem de esquerda.” (G.Z.)

[34] Em *Wilhelm Meister Wanderjahre [Anos de viagem de Wilhelm Meister]*. (N.E.)

[35] “Um fluido dourado... que é alimento e bebida e a luz do espírito”. (D.F.)

[36] Darmstadt. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[37] Edward Young, 1683-1765. (N.E.)

[38] *O alienista.* (N.E.)

[39] Em *Middlemarch*. (N.E.)

[40] ...“grandes amantes das coisas preditas e grandes inimigos do cumprimento”, em *Pensées*. (W.S.)

[41] Em *The young Duke*. (N.E.)

[42] “Sabeis razão de Jeremias / Ser tão chorão naqueles dias? / É que, profeta, ele previa: / Le Franc à frente o verteria.” Epigrama CLXVI, de Voltaire. (W.S.)

[43] No francês, “cientificista”. A nota 116 da 2ª ed. (Rio de Janeiro, Topbooks, 1999), p. 111, informa que o termo cientificista ainda não era corrente em português. Apesar disso, o termo é utilizado no ensaio “A consciência cristã de Milton” (p. 163), publicado no *Correio da manhã* oito meses após o presente ensaio. (N.E.)

[44] “Lírio Delfim ’güentará de Nancy / A Flandres até, o voto do Império; / Novo recluso, ao grão Montmorency, / Fora dos usos, clara pena gere-o.” Francês antigo (aférese de “*supportera”* por “*portera*”; prótese de *“livré”* por “*delivré”*, p. ex.). A tradução tentou preservar o tom hermético. (W.S.)

[45] As duas primeiras linhas: conforme os escoliastas, Luís XIII, o primeiro Delfim de França (após a publicação da IX Centúria de Nostradamus, em 1566) é o “Lírio Delfim” (à conta do “Cetro de Lis”, símbolo real). Ele se faz senhor de Nanci (hoje, Nancy) em 24 de setembro de 1633 e estende seu poder até Flandres em 1635, a fim de garantir a causa de um “eleitor” (palavra que permutamos por “voto”) do Império, precisamente o da cidade de Trèves, que fora feito prisioneiro pelos espanhóis em 1632 (Cf. *Les Oracles de Michel de Nostredame, par Anatole Le Pelletier; Thème VIII – Louis XIII, le Lys Dhauphin*). Os eventos se referem ao regime do Sacro Império Romano-Germânico, que contava com um conselho de príncipes ou bispos-eleitores do Imperador. (W.S.)

[46] “Há uma nova prisão para o grande Montmorency, que será executado publicamente fora do lugar de regra.” (W.S.)

[47] Atual Toulouse. (W.S.)

[48] Em *Conversações com Goethe*. (N.E.)

[49] “O século XX não terminará sem ter aberto um período de Césares. O povo não os buscará nas dinastias reinantes, nas aristocracias de raça, nas classes médias, totalmente esgotadas, prostradas, desertoras de seu direito de primogenitura por sua incapacidade e seu egoísmo. É de baixo que virão os futuros mestres. Eles basearão sua legitimidade no testemunho de quanto se passa diante dos nossos olhos, e seu poder na anarquia que nos devora. Serão justiceiros temíveis.” (G.Z.)

[50] “Desprezando sua palavra, a Alemanha apoderar-se-á do Mosa, porque tem um forte interesse nele. Seu exército servir-se-á de ambas as margens desse rio para penetrar a França, notadamente pelo vale do Oise.” — Esta citação e a seguinte foram cotejadas com o original francês: Carpeaux não é literal, mas segue a idéia geral do autor. (G.Z.)

[51] “O exército alemão varrerá tudo o que subsiste das fortificações francesas na fronteira do Norte. Paris ver-se-á ameaçada, senão tomada. Queira ou não queira, a Inglaterra deverá tomar parte na luta para salvar o seu império da hegemonia germânica. Se faltarem pretextos para invadir a Bélgica, a Alemanha alegará *imperiosas necessidades militares*.” (G.Z.)

[52] “Sim, Sócrates tem razão, mas está errado em tê-la tão publicamente.” Citação de memória de *Socrate* (III, 1). (G.Z.)

[53] Cf. nota 280. (N.E.)

[54] No original, “Monck”. (N.E.)

[55] No original, “Michael”. São de Mathew Green os versos de *The Grotto:* “[Ou] profecia, que sonha uma mentira, na qual os tolos crêem e os patifes põem em prática”. (D.F.)

[56] “Pois é! Éreis milhares a prevê-lo; e foi porque o previstes que aconteceu.” (Em *Mars ou La guerre jugée.)* (G.Z.)

[57] Equívoco do A.: Swift “predisse” o dia 29 de março de 1708 (no panfleto *Predictions for the year 1708*, com o pseudônimo Isaac Bickerstaff, astrólogo fantástico). — O A. presume a data a seguir [1.º de abril de 1709]. (N.E.)

[58] A informação é encontrada em dois panfletos de Swift: em *The accomplishment of the first of Mr. Bickerstaff's predictions* (1708), relata anonimamente sua visita a Partridge no dia predito e afirma que ele morreu quatro horas antes; em *A vindication of Isaac Bickerstaff, Esq.* (1709), com o pseudônimo do fantástico astrólogo (cf. nota anterior), presume que Partridge sobrevive por necromancia e afirma que ele morreu apenas meia hora depois da prevista, não quatro horas mais cedo, como “alguém” sugeria em carta anônima. (N.E.)

[59] “Percebo que passei minha vida anunciando catástrofes — que jamais se sucederam.” Citação de memória da coletânea de diários *Les Carnets de Ludovic Halévy, II, 1879-1880.* (Na entrada de diário de 1 dez. 1879, depois de comemorar a conclusão do 40.º caderno de memórias, Halévy indica que acabara de os reler em parte e registra o que lhe chamou a atenção: “Desde 1871 tenho predito para o dia seguinte o grande caos. ‘Acabou... O Sr. Thiers pende demasiado para a esquerda... O Sr. Thiers perde-se a si e a nós... São igualmente absurdos à esquerda e à direita... A catástrofe está próxima... O dia 16 de maio vai precipitá-la. É o radicalismo triunfante.’ E, contudo, as coisas continuam no seu ritmo há dez anos, e a França ainda está aí, sempre de pé, sempre viva, após todas essas desgraças, após todas essas loucuras.” Anos mais tarde, anotou na margem do diário: “Releio essa nota em 1890, onze anos após escrevê-la.” E enfim: *“J'ai continué depuis onze ans à redouter et à annoncer des catastrophes qui ne sont pas venues”*, ou seja, “Continuei nestes onze anos a temer e a anunciar catástrofes que não se sucederam.”) (G.Z.)

[60] Hamlet. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[61] Variante de “Thyl Ulenspiegel”, nome do herói de *La légende des aventures héroiques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak*, de Charles de Coster. Cf. nota 102. (N.E.)

[62] Grafia flamenga de “Thyl Ulenspiegel”. (N.E.)

[63] “O que é que isso prova?” (G.Z.)

[64] (II, 490-492). (N.E.)

[65] No ensaio *Ariel*, de José Enrique Rodó. (N.E.)

[66] Equívoco do A. *The Cabala*, primeiro romance, em 1926. (N.E.)

[67] No original, "Juniperus" (repete-se). Wilder registra "Juniper" no seu romance, e segue-o Carpeaux na *História da literatura ocidental* (3ª ed., Brasília, Senado Federal, 2008), vol. 4, p. 2681. (N.E.)

[68] Publicado no Brasil como *O céu é meu destino*. (N.E.)

[69] Publicado no Brasil como *Nossa cidade*. (N.E.)

[70] "Um terremoto no Peru": na citação original (modificada por Carpeaux com propósito), consta "uma revolução em Madri". (N.E.)

[71] "Sobre todas as coisas e algumas outras". (R.B.)

[72] Equívoco do A. O título é *Mozart and the Gray Steward [Mozart e o Comissário Cinzento]*. (N.E.)

[73] "Artista agonizante": equívoco do A. Na peça, Mozart apenas pressente a proximidade da sua morte; mas persuadido, enfim, a redigir o *Réquiem*, nega-lhe a Morte tempo de vida suficiente para terminá-lo. A peça pode ser acessada em: https://books.google.com.br/books?id=hvnoCAAAQBAJ. (N.E.)

[74] "Quando vê um abismo, pensa numa ponte". Em *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci;* citação de memória. (G.Z.)

[75] "O amor que move o sol e outros astros". (Dante, *Paraíso*, XXXIII, 145.) (D.F.)

[76] "A verdade é uma nuança entre mil erros". (G.Z.)

[77] Em *Le livre da la pauvreté et de la mort*. (N.E.)

[78] "Voltamos sempre aos nossos primeiros amores". (G.Z.)

[79] No original, "porque". (N.E.)

[80] *"Breve exposição sistemática e crítica sobre as desmidiáceas da Dinamarca".* (G.Z.)

[81] "Intérieus": a nota 134 da 2ª ed. (Rio de Janeiro, Topbooks, 1999), p. 130, entendeu traduzir a palavra, amparada por consulta a versão alemã sem nenhum subtítulo (trad. Ursula von Wiese, Alfred Scherz, Berna). Por haver ed. dinamarquesas com o tít. secundário "interieur *fra det syttende aarhundrede"*, conservamos a palavra francesa. (N.E.)

[82] "O ornamento do casamento espiritual" em Otto Maria Carpeaux, *História da literatura ocidental* (3ª ed., Brasília, Senado Federal, 2008), vol. 1, p. 282. (N.E.)

[83] Publicado no Brasil como *Tesouro dos humildes*. (N.E.)

[84] Título coletivo de cinco livros de poemas de Verhaeren. (N.E.)

[85] Aportuguesamento de Orléanais, província francesa extinta na Revolução Francesa. (N.E.)

[86] No original, "Ostayen". (N.E.)

[87] "Flandres, casa rica onde nós nos sentimos como convidados / em mesas fartas"... (D.F.)

[88] "...domingos de tardes tristes, quando um grande silêncio põe-se de joelhos." A citação completa não foi localizada em referência a um só texto. É possível que seja uma paráfrase acumulativa ditada pela memória de Carpeaux, que talvez pensasse no livro de poesia *Le Règne du silence*, do mesmo Georges Rodenbach, autor de *Bruges-la-Morte*. No poema longo *La vie des chambres* ("A vida dos quartos"), compara-se a alma (seção IV) a uma tarde triste (*"triste après-midi")*, descrevem-se mutações na mobília em grande silêncio (*"grand silence")* e, numa imagem final, cada poltrona é um padre que se ajoelha (*"Chaque fauteuil est un prêtre qui s'agenouille")*. Quanto ao dia de domingo, vem talvez por sugestão de outra seção do livro *Le Règne du silence*, aquela intitulada *Cloches du dimanche* ("Sinos do

Domingo”). (W.S.)

[89] “...o carrilhão tine a melodia baça.” Aqui em prosa ou talvez com onze sílabas, como o reinventa Carpeaux, este verso é originalmente um dodecassílabo: *Tinte le carillon, — et sa musique pâle* (“Tilinta o carrilhão, — e a melodia baça”), do poema XXIV da seção “Du silence” (“Do silêncio”), também de *Le Règne du silence*, de Rodenbach. (W.S.)

[90] “...cais dormentes e as vastas esplanadas, ao longo de um muro de asilo, ao longo de um canal morrente.” Trata-se de uma paráfrase em prosa de versos da estância IX da seção *Cloches du dimanche* (“Sinos do domingo”), sempre do livro *Le Règne du silence*. Os versos originais: *“Dimanche, c’était jour de lentes promenades / Par des quais endormis, de vastes esplanades, / Au long d’un mur d’hospice, au long d’un canal mort / Où le brouillard, à peine une heure, se dissipe...”* (“Domingo, esse era o lento dia das jornadas / Pelos cais sonolentos, vastas esplanadas, / Rente a um muro de asilo, a um canal morrente / Onde a neblina, apenas vinda, já se esgarça...”). (W.S.)

[91] “...beguinas que roçam com passo abafado as casas agônicas.” Novamente, parece haver uma paráfrase acumulativa. É possível que Carpeaux tivesse em mente duas passagens do romance *Bruges-la-Morte,* seguem: I) *“Seules quelques béguines peuvent logiquement circuler là, à pas frôlants, dans cette atmosphère éteinte”* (“Apenas algumas beguinas podem logicamente circular ali, a passos roçagantes, nesta atmosfera apagada”); II) *“Autour des douleurs physiques, pourquoi faut-il se taire, étouffer les pas dans une chambre de malade?”* (“Em meio a dores físicas, por que se deveria calar, abafar o passo num quarto de doente?”). É possível, também, que Carpeaux apenas citasse, modificando, uma passagem do estudo de Albert Heumann, *Le Mouvement littéraire belge d’expression française depuis 1880* (“O movimento literário belga de expressão francesa desde 1880”), no qual se lê: *“...des béguines frôlant à pas éttouffés les vieilles maisons de Bruges”* (“...beguinas roçagando, passo abafado, as velhas casas de Bruges”). A comunidade de católicas leigas das beguinas, marcante na história de Bruges, é referida em várias obras. (W.S.)

[92] “Rosa mística, torre de Davi”. (R.B.)

[93] “...ilha entre as brumas, de um castelo na ilha.” Contudo, este não seria um excerto de Maeterlinck, mas uma construção *à sua maneira*, feita por Rémy de Gourmont para argumentar sobre o estilo e os temas do primeiro (e do período simbolista), no estudo *Maurice Maeterlinck,* que integra *Le livre des masques* (“O livro das máscaras”), de 1896. (W.S.)

[94] “...mesclas vagas de solfejos / com alguns adejos”, trecho de versos do poema *Crépuscule* (“Crepúsculo”), do livro *La Chanson d’Ève* (“A Canção de Eva”), publicado por Lerberghe em 1904. (W.S.)

[95] “...uma festa espumosa.” Do poema *Liminaire* (“Limiar”), de Verhaeren, no verso: *“Oh! L’Océan, là-bas, et sa fête écumeuse”* (“Oh! O Oceano, ali, e sua festa espumosa”). (W.S.)

[96] “...o vago azulado que envolve as distâncias.” Trata-se de uma citação elíptica de Taine, no livro *Philosophie de l’art* (“Filosofia da arte”), quando escreve sobre *“le vague* réseau *bleuâtre qui enveloppe les lointains”* (“a vaga *trama* azulada que envolve as distâncias”). (W.S.)

[97] Gofre de Bruxelas ou *waffle* de Bruxelas. (N.E.)

[98] “...velhos mestres que souberam brincar no feno com o infante nazareno.” Citação de citação, mencionada entre aspas no referido estudo de Albert Heumann (cf. nota 91). Atribuída em outros textos a certo Thomas Braun. (W.S.)

[99] “...o coração mirídico da turba, açoitado pelos ódios, pelos chamados, pelas esperanças da rua.” A paráfrase combina dois versos de Verhaeren: I) *“Le coeur*

myriadaire et rouge de la foule!" ("O coração mirídico e rubro da turba!"), verso do poema *La conquête* ("A conquista"), do livro *La multiple splendeur* ("O esplendor múltiplo"); II) *"Et ses fureurs, au même instant, s'allient / A des haines, à des appels, à des espoirs; / La rue en or, / La rue en rouge, au fond des soirs"* ("E seus furores, nisso mesmo, se aliando / às esperanças, mais os ódios, os apelos; / A rua em ouro, / Rubra rua e noite a contrapelo") — estes, versos de outro poema, *La Révolte* ("A Revolta"), agora do livro *Les villes tentaculaires* ("As cidades tentaculares"). Acresça-se que o adjetivo *myriadaire,* de *myriade* ("miríade"), é um neologismo de Verhaeren; por isso, buscamos um equivalente ajustável ao metro: *mirídico.* (W.S.)

[100] "...rubra rua e noite inflamada ao fundo." Carpeaux acrescenta um adjetivo — *enflammé* ("inflamado") — alheio ao texto do poema *La Révolte,* senão pela sugestão de fogo já presente na "rua rubra" ("rue en rouge"). É em outro poema, o lírico *L'amante* ("A amante"), que Verhaeren fala de uma noite "inflamada": *"Le soir, on croit y voir s'entremordre les fleurs / Et les torches des nuits enflammer le silence"* ("À noite, crê-se ver mordiscarem-se as flores / E os archotes do breu inflamar o silêncio"). (W.S.)

[101] "...as gares de fogo que cingem o mundo e secundam com seus alaridos de aço a prece uníssona de um mundo/todo em chamas." Aqui também o verso (?) parece não existir como tal. Certamente sua primeira parte deriva do poema *Les villes* ("As cidades"), de Verhaeren: *"En aimas-tu l'effroi et les affres profondes / O toi, le voyageur / Qui t'en allais triste et songeur / Par les gares de feu qui ceinturent le monde?"* ("Nisto amaste os pavores, horrores profundos, / Oh tu, bom viajante / Que ias triste e delirante / Pelas gares de fogo que cingem o mundo?"). Quanto aos "alaridos de aço" e ao "mundo/todo em chamas", podem ser ecos de outro poema de Verhaeren, agora *Les usines* ("As usinas"), em que canta a expansão da metalurgia. (W.S.)

[102] Cf. nota 61. (N.E.)

[103] "Eu vim da raça destes azes / Tenazes." Versos do poema *Ma Race* ("Minha Raça"), de Verhaeren. (W.S.)

[104] Referência ao livro *Herfsttij der Middeleeuwen*, publicado no Brasil como *O outono da Idade Média*. (N.E.)

[105] No holandês, "campanários". (N.E.)

[106] "Só há duas forças no mundo, a espada e o espírito, e, ao cabo, o espírito é sempre mais forte." (W.S.)

[107] No original, "Cavalheiro" (repete-se). (N.E.)

[108] Salzburg. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[109] A palavra não existe em português: obviamente, o A. quis dizer "esnobe". (N.E.)

[110] "Maturidade é tudo." (D.F.)

[111] "...já desenganado, / Bem sei que a vida é sonho." (N.E.)

[112] "Abismo chama abismo." (R.B.)

[113] Carpeaux modifica um pouco o verso de *Brejo das almas: "Fique* torto *no seu canto"* é o que escreve Drummond. (W.S.)

[114] Augusto Frederico Schmidt, *Pássaro cego*. (N.E.)

[115] "Mulher e filhos": Verlaine só teve um filho, Georges (1871-1926). (W.S.)

[116] "O dulçor floral das estrelas, e do céu, e do resto desce face ao talude, como um cesto, contra nossa face, e faz o abismo azulado e flóreo ao fundo." Trecho de *Les Iluminations* ("As iluminuras"), seção *Mystique* ("Mística"). Essas e outras passagens de Rimbaud citadas no texto conheceram grande fortuna entre nós, desde a tradução fundadora de Lêdo Ivo, em 1957, até as obras completas, incluindo a

correspondência, por Ivo Barroso; assim, as presentes traduções se justificam muito mais pelo foco em aspectos ressaltados por Carpeaux. (W.S.)

[117] Quem atirou em Rimbaud foi Verlaine, que por isso foi preso. (W.S.)

[118] "Eu não sei mais falar." No texto de Rimbaud, porém, lê-se: "Je ne sais même plus parler" ("Eu não sei nem mais falar") — passagem da seção *Delírios — I, Virgem Louca*, de *Une saison en Enfer* ("Um *serão* no inferno", digamos, para manter conexão com a nota seguinte). (W.S.)

[119] Do dístico *"Ô saisons, ô châteaux, / Quelle âme est sans défauts?"* ("Ó serões, ó solares / Que alma é sem pesares?"). Versos de poema sem título, inserto na seção *Delírios, II — Alquimia do Verbo*, de *As iluminuras*; o dístico é repetido como refrão. Diga-se que a palavra *"saison"* é motivo de discórdia entre tradutores, que lhe dão por *temporada*, *tempo*, *estadia*, *estação* (ou *sazão)* e até *cerveja* — como queria o português Mário Cesariny, que defendia estar-se referindo Rimbaud a uma cerveja belga da época, de marca *"saison"* (cf. Ivo Barroso, em entrevistas). Vai aqui como *serão*, pela eufonia "mágica" de que fala Carpeaux e pelo sentido ambíguo de trabalho noturno ou mero divertimento à hora tarda. Quanto à palavra *châteaux*, tem um sentido mais amplo que "castelos", podendo ser qualquer propriedade rural senhoril ou mesmo aliar-se à expressão "châteaux en Espagne" ("castelos de Espanha"), remissiva à evasão (daí "solares", termo de apelo especial para a arquitetura luso-brasileira). (W.S.)

[120] "Por delicadeza / Eu perdi-me em vida." Se a vida em Rimbaud é "fronteira", vão assim vertidos os versos antológicos de uma *"Chanson de la plus haute tour"* ("Canção da mais alta torre"). É a primeira estrofe, que se repete ao final: "Oisive jeunesse / À tout asservie, / Par délicatesse / J'ai perdu ma vie. / Ah! Que le temps vienne / Où les cœurs s'éprennent." ("Juventude lesa / Em tudo sorvida, / Por delicadeza / Eu perdi-me em vida. / Ah! Que o tempo acene / De um peito perene."). (W.S.)

[121] "Em apuros". (W.S.)

[122] Publicado no Brasil como *Teoria da forma literária*. (N.E.)

[123] "Por quem todas as coisas foram feitas". (R.B.)

[124] "Este obscuro clarão que tomba das estrelas." Verso da peça *Le Cid* ("O Cid"). (W.S.)

[125] "...encerrada a sessão." Fórmula do rito dos tribunais. (W.S.)

[126] "Não busques fora; a verdade habita no interior do homem." (R.B.)

[127] "Ainda que eu fale as línguas dos homens e dos anjos, se eu não tiver a caridade, serei como o bronze que soa, ou como o címbalo que retine." (R.B.)

[128] Citação elíptica de *Mãos dadas*. (N.E.)

[129] "Achou-se a beldade! / Quem? a eternidade. / É a onda que invade / Onde é sol. // Minh'alma eternal, / O teu voto guarda / Se bem noite igual / E um dia que arda." Estrofes iniciais de uma das versões do famoso poema *L'Éternité* ("A Eternidade"), que possui mais duas outras; no caso, Carpeaux cita a única publicada pelo próprio Rimbaud, na seção *Delírios — II, Alquimia do verbo*, do já referido livro *Une saison en Enfer*. Força é discordar da nota 165 da 2ª ed. (Rio de Janeiro, Topbooks, 1999), p. 153, atribuída ao grande Jorge Wanderley [J.W.], que a considera incorreta: sempre esteve correta, salvo por uma exclamação a mais, já eliminada; inclusive a minúscula após a interrogação, na primeira quadra, consta da edição belga de 1873. Na tradução, tentou-se manter o jogo de masculinos e femininos (*beldade* por *elle; onda* por *mer;* e sol, literal, por *soleil)*, em atenção a possíveis vestígios biográficos (há interpretações de que essa primeira versão criptografa — além de um sentido maior, naturalmente — o afastamento entre Rimbaud e Verlaine, com o retorno deste para sua esposa, Mathilde Mauté). (W.S.)

[130] “Pelas coisas reais chega-se às coisas mais reais”. (R.B.)

[131] Publicado no Brasil como *A metamorfose*. (N.E.)

[132] Equívoco do A. O título original é *Die Sorge des Hausvaters (A preocupação do pai de família)*, publicado no Brasil como ‘_’, em *Um médico rural* (trad. Modesto Carone, São Paulo, Cia. das Letras, 1999). (N.E.)

[133] Equívoco do A. O título original é *Der Bau [A Toca/O Covil]*. (N.E.)

[134] A palavra não existe em português: obviamente, o A quis dizer “blasfemos”, “blasfematórios”. (N.E.)

[135] Um dos aforismos de Kafka. Vigésimo aforismo (20.º) em *Essencial Franz Kafka* (trad. Modesto Carone, São Paulo, Cia. das Letras, 2011). (N.E.)

[136] Surgidas da *Nouvelle revue française*, as Éditions Gallimard publicaram a obra de Kafka entre 1933 e 1957, com sucessivas reimpressões, até o presente; em 1976, o primeiro volume das *Oeuvres complètes*. (N.E.)

[137] Cultismo geralmente dicionarizado como *éon/éons* e *eão/eões*. A nota 168 da 2ª ed. (Rio de Janeiro, Topbooks, 1999), p. 158, informa que traduções de livros de Jung e Mircea Eliade acabaram popularizando a forma *éon/éons*, e que a grafia correta é *eão/eões*. (N.E.)

[138] Publicado no Brasil como *A escola das mulheres*. (N.E.)

[139] “Consola-te; tu não me procurarias se não me tivesses encontrado”. (G.Z.)

[140] Publicado no Brasil como *O inspetor geral*. (N.E.)

[141] Em *Characters of Shakespeare’s plays*. (N.E.)

[142] Obviamente, *Crime e castigo*. (N.E.)

[143] O padre Zóssima. (N.E.)

[144] No Brasil, também publicado como *Os demônios*. (N.E.)

[145] No original, “Heidelberga” (repete-se). (N.E.)

[146] Teólogo católico alemão (1882-1946), autor, entre outros livros, de *Das menschliche in der kirsche Christi [O elemento humano na Igreja de Cristo]*, no qual menciona Dostoiévski. (N.E.)

[147] Em *Delle cinque piaghe della Santa Chiesa [As cinco chagas da Santa Igreja]*. Paráfrase. (N.E.)

[148] “Brado santo e júbilo solene”, do poema *At a solemn music*. (D.F.)

[149] “Salmos vitoriosos”, ibid. (D.F.)

[150] Ibid. (D.F.)

[151] Provavelmente, uma reprodução. A pintura a óleo *Milton* (1878) está no acervo da Galeria Nacional Húngara. Acessível em: http://www.mng.hu/en/collections/ allando/230/oldal:2/939. (N.E.)

[152] Carpeaux refere-se aos poemas parelhos *L’allegro* (1631) e *Il penseroso* (1631). (N.E.)

[153] “Musicalíssima, melancolíssima”. (D.F.)

[154] “Canção despreocupada” ... “Harmoniosas Irmãs nascidas das esferas, Voz e Poesia”, do poema *At a solemn music*. As sirenas Voz e Poesia representam a música terrestre, a qual, segundo o filósofo Proclo (412-485 d.C.) (*Platonica Theologia* VII, 36), seria capaz de reconciliar o homem e o divino através da imaginação. (D.F.)

[155] No original, “Carl Haemmerle”. (O sobrenome do autor é desprovido de diacrítico.) (N.E.)

[156] No original, “Mannase”. (N.E.)

[157] No original, “Sohar”. (N.E.)

[158] Carpeaux refere-se ao poema *Genesis B*, no *Codex Junius XI*. (N.E.)

[159] "O Presidente dos Imortais terminara de brincar com Tess", em *Tess of the d'Ubervilles*. Paráfrase. (D.F.)

[160] Sten Bodvar Liljegren (1885-1984). (N.E.)

[161] Carpeaux parece referir-se ao seguinte rodapé do *Casamento do céu e do inferno:* "O motivo por que Milton escreveu sobre Anjos e Deus, em grilhões, e sobre Demônios e Inferno, em liberdade, é porque era um autêntico poeta e, sem sabê-lo, da parte do Demônio." (N.E.)

[162] Carpeaux parece ter utilizado este trecho de H. J. C. Grierson, s.v. 'Milton', p. 647: "To the question whether he is also to be considered a great Christian poet a more modified answer must be given. A study of his articulated creed bears out the impression communicated by his poetry that Milton's was not an 'anima naturaliter Christiana'. His was rather the *soul of an ancient Stoic*, blended with that of a Jewish prophet, which had accepted with conviction the Christian doctrine of sin and redemption" (grifamos). Em James Hastings (ed.), *Encyclopaedia of religion and Ethics* (13 vols., Edinburgh, Clark, 1908-1926), vol. 8, pp. 641-648. O verbete pode ser consultado em: https://archive.org/stream/encyclopaediaofr08 hastuoft#page/640/ mode/2up. (N.E.)

[163] "Castelo da heresia". (G.Z.)

[164] Em *Decretales Gregorii IX*. (N.E.)

[165] "É necessário que haja hereges" (cf. I Coríntios 11,19 — São Paulo usa o termo hereges no sentido de "partidos, facções"). (R.B.)

[166] "Todo o aparato dos poderes, a razão de Estado, os poderes temporais, os poderes políticos, as autoridades de toda espécie, intelectuais, até mentais, não pesam sequer uma onça diante do movimento da própria consciência." (G.Z.)

[167] Salisbury. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[168] Bispo de Lincoln, segundo sua biografia e outras fontes. Cf. Peter G. Lake, 'Serving God and the times: the Calvinist conformity of Robert Sanderson', *The Journal of British studies*, vol. 27, n. 2, pp. 81-116, abr. 1988; disponível em: http:// www.jstor.org/stable/175578. (N.E.)

[169] "...certas avenças com o céu." Variação do provérbio literário francês "Il est avec le ciel des accommodements" (algo como: "Ele se entende com o céu das avenças"), originado de um célebre verso de *Le Tartuffe*, de Molière (IV, 5), na famosa cena em que Orgon, escondido embaixo de uma mesa, toma conhecimento da maldade do impostor: "SRA. ELMIRE — E as sentenças do céu? Quanto medo nos dão! // TARTUFO — Eu vos posso livrar dos pavores mais parvos, / Dos melindres, Senhora; eu sei modos, vou dar-vos. / É bem vero que o céu não dá certas licenças; / *Mas se encontra por lá um lugar para avenças" [Mais on trouve avec lui des accommodements]*. Grifamos. (W.S)

[170] Alusão ao poema *Retaliation*, de Oliver Goldsmith: "Here lies David Garrick, describe me who can, / *An abridgment of all that was pleasant in man;* / As an actor confess'd without rival to shine; / As a wit, if not first, in the very first line: / Yet, with talents like these, and an excellent heart, / The man had his failings, a dupe to his art" (grifamos). — Obviamente, Carpeaux elucida a personalidade de Pepys com o poema. (N.E.)

[171] Carpeaux parece evocar o seguinte trecho de 'Samuel Pepys', pp. 299-300: "Here, then, we have the key to that remarkable attitude preserved by him throughout his Diary, to that unflinching — I had almost said, that unintelligent — sincerity which makes it *a miracle among human books*" ("Aqui, então, temos a chave daquela notável atitude que [Pepys] mantém ao longo do Diário, daquela resoluta —

ia quase dizendo, daquela ininteligente — sinceridade, que o torna *um milagre entre os livros humanos")*. Grifamos. Em *Familiar studies of men and books* (Londres, Chatto and Windus, 1917), pp. 290-327. (N.E.)

[172] "A verdade é sempre estranha, / mais estranha do que a ficção". (Lord Byron, *Don Juan*, XIV, 101.) (D.F.)

[173] Cf. apreciação posterior de Carpeaux em *História da literatura ocidental* (3ª ed., Brasília, Senado Federal, 2008), vol. 2, pp. 1071-1074. (N.E.)

[174] O trecho não é de Johnson; Carpeaux parece ironizar. (N.E.)

[175] O trecho não é de Johnson; Carpeaux parece ironizar. A frase consta de artigos do séc. XIX sobre "argumentos a que toda a gente se rende". Sobre a ironia de Carpeaux, cf. o prefácio de Sebastião Uchoa Leite, em Otto Maria Carpeaux, *Reflexo e realidade: ensaios* (Rio de Janeiro, Fontana, 1976), p. 9, ou Sebastião Uchoa Leite, *Crítica clandestina* (Rio de Janeiro, Taurus, 1986), p. 23. (N.E.)

[176] Cf. apreciação posterior de Carpeaux em *História da literatura ocidental* (3ª ed., Brasília, Senado Federal, 2008), vol. 2, pp. 1073-1074. (N.E.)

[177] Cf. nota anterior. (N.E.)

[178] Hamlet. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[179] "Apelo do desconhecido". (G.Z.)

[180] Pintor britânico de origem belga (1867-1956). (N.E.)

[181] No original, "Typhon" (repete-se). Publicado no Brasil como *Tufão*. (N.E.)

[182] *Under Western eyes:* publicado no Brasil como *Sob os olhos do Ocidente*. (N.E.)

[183] Publicado no Brasil como *A força do acaso, ou, Chance: uma história em duas partes*. (N.E.)

[184] Publicado no Brasil como *Os moedeiros falsos*. (N.E.)

[185] "Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'etterno dolore, / per me si va tra la perduta gente." (Dante, *Inferno*, III, 1-3.) (N.E.)

[186] *On singleness of mind.* Cf. nota 25. (N.E.)

[187] Carpeaux evoca as palavras de Lord Nelson, na batalha naval de Trafalgar, contra a esquadra napoleônica. O trecho seguinte é de Robert Southey, em *Life of Horatio Lord Nelson:* "[Essa última conversa entre Nelson e o Cap. Blackwood ocorreu] pouco antes do sinal [de ataque] ser dado, o qual será recordado tanto quanto a linguagem ou a mesmo a memória da Inglaterra perdurar; o último sinal de Nelson: — *'A Inglaterra espera que cada homem cumpra o seu dever!' [England expects every man to do his duty!]"*. Grifamos. O episódio é narrado em outras obras. (N.E.)

[188] Citado no ensaio "Algumas palavras sobre a Inglaterra": cf. nota 197. (N.E.)

[189] Citação de memória do prefácio de *The nigger of the Narcissus*. (N.E.)

[190] "Meu nome é O'Kelly, eu ouvi o Toque de Alvorada / De Birr à Bareli, de Leeds à Laore, / Hong-Kong e Pexauar, / ... / E mais cinqüenta e cinco, todas terminando em 'pura'." O A. suprime o quarto verso de *Shillin' a day*, que cita mais duas cidades indianas: "Lucknow and Etawah". (D.F.)

[191] "Vossa misericórdia sobre vosso povo, Senhor! Amém." Carpeaux acrescentou a palavra *Amen.* (D.F.)

[192] (*Farsália*, I, 128.) (N.E.)

[193] Em Heinrich Heine, *Shakespeares Mädchen und Frauen*. Citação de memória. (N.E.)

[194] "A parte pelo todo". (R.B.)

[195] Alexander. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[196] *O morro dos ventos uivantes*. (N.E.)

[197] Thomas Babinton Macaulay. O trecho a seguir é citado no ensaio "O mistério de Joseph Conrad": cf. nota 188. (N.E.)

[198] Citação de memória dos primeiros versos da canção medieval inglesa, composta em dialeto: "Summer is y-comme in, / Loud sing cuckoo!" ("Veio o verão, / Alto canta o cuco!") (D.F.)

[199] (*Don Juan*, XIII, 42.) (N.E.)

[200] *For whom the bell tolls*, de Ernest Hemingway. (N.E.)

[201] Citação de memória da meditação XVII de *Devotions upon Emergent Occasions*, de John Donne (1572-1631): "... nunca envie alguém para saber *por quem o sino dobra; ele dobra por ti" [...never send to know* for whom the bell tolls; it tolls for thee]. (D.F.)

[202] O termo não existe em português: o A. quis dizer "ressentidos". (N.E.)

[203] Referência a Heróstrato, cidadão de Éfeso que, para eternizar o seu nome mediante algum feito extraordinário, incendiou o famoso templo de Ártemis. (N.E.)

[204] "...estes relevam ...aqueles relevam": o trecho da 1ª ed. (Rio de Janeiro, CEB, 1942), p. 241, é o seguinte: "...estes *relevam* o movimento em todas as coisas duráveis; aqueles *revelam* a durabilidade em todas as coisas movimentadas" (grifamos). Na 2ª ed. (Rio de Janeiro, Topbooks, 1999), p. 201, consta: "...revelam ...revelam". Na versão publicada em jornal (1 fev. 1942), p. 1, a qual seguimos, consta: "...relevam ...relevam." (N.E.)

[205] Citação de memória. (N.E.)

[206] O interlocutor de Machado era o poeta Aloíso de Castro, que narrou a experiência em discurso na Academia Brasileira de Letras (acessível em: http:// www. academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8414&sid=113). (N.E.)

[207] Em *Amori et dolori sacrum*. (N.E.)

[208] Em carta pastoral contra o modernismo (*Lettre pastorale et mandement de Carême*, 1908), o Cardeal Mercier nomeou como "a mais típica personificação do modernismo" o ex-jesuíta George Tyrrell, que publicou sua resposta no livro *Medievalism: a reply to Cardinal Mercier*. (N.E.)

[209] Publicado nos EUA como *The end of our Time*. (N.E.)

[210] "Trinária": embora empregado em algumas obras, o termo não é registrado em português: o A. quis dizer "tripartida", "trinitária". Cf. Otto Maria Carpeaux, *História da literatura ocidental* (3ª ed., Brasília, Senado Federal, 2008), vol. 1, p. XLIX ss., que utiliza o termo 'tripartido' em capítulo cancelado da obra. (N.E.)

[211] Trata-se de Georg Horn (1620-1670), autor da obra historiográfica *Arca Noae*, em que empregou o termo *medium aevum* pela primeira vez. Sobre o termo e suas variantes e autores que refutaram a precedência de Horn, cf. Wallace K. Ferguson, 'Cellarius and the *medium aeveum*', em *Renaissance in historical thought* (ed. fs. da ed. original, Toronto, Toronto UP, 2006), pp. 73-77, sobretudo p. 74. Na *História da literatura ocidental* (3ª ed., Brasília, Senado Federal, 2008), vol. 1, p. 197, Carpeaux dá precedência à Cellarius. (N.E.)

[212] Carpeaux refere-se a Karl Ludwig von Haller (1768-1854). (N.E.)

[213] Desidério ou Desiderius. Afrancesamento no original. (N.E.)

[214] "As escolas nos legaram toda a nossa saúde, toda felicidade, todas as riquezas e também o esplendor da ordem e a constante estabilidade." (R.B.)

[215] *"La vie scolaire du Moyen-Age"*: este e maioria dos títulos seguintes encontram-se em francês porque este ensaio de Carpeaux foi traduzido do francês (lapso do tradutor ou do próprio A.): Carpeaux parece referir-se, neste caso, a

‘Bildung und Schulwesen im Mittelalter’, artigo do texto colegiado ‘Das Mittelalter in Einzeldarstellungen’, *Wissenschaft und Kultur* (Viena, vol. 3, 1930). Cf. a resenha de Fedor Schneider, ‘Das Mittelalter in Einzeldarstellungen’, *Historische Zeitschrift* (Munique, vol. 144, n. 1, 1931), pp. 130-132; disponível em: http://www.jstor. org/ stable/27606663. (N.E.)

[216] No original, “Baumgarten”. Carpeaux refere-se a Alexander Baumgartner S.J. (N.E.)

[217] Carpeaux refere-se a *Geschichte der Weltliteratur* (3ª e 4ª ed. rev., 7 vols., Freiburg im Bresgau, Herder, 1925), vol. 4, pp. 468-475, do qual não consta tradução francesa. (N.E.)

[218] Citação ligeiramente modificada. Consta o seguinte em Thonnard: “...a organização da Universidade de Paris”. — O título correto da obra é *Précis d’histoire de la philosophie*. (N.E.)

[219] Paráfrase de ‘La satire dans le Roman de la rose’, em *Promenades littéraires*. (N.E.)

[220] “O fedor dos vícios infernais na cúria romana”. Citação de memória. — O papa referido a seguir é Gregório XI. (R.B.)

[221] Carpeaux refere-se a *Mittelalterliche Weltwirtschaft: Blüte un Ende einer Weltwirtschaftsperiode* (Iena, Fischer), do qual não consta tradução francesa. (N.E.)

[222] O título correto da trad. francesa é *Principes d’economie politique*. (N.E.)

[223] Karl Theodor Imana von Sternegg [von Inama-Sternegg] (1843-1908), cientista político, estatístico e historiador econômico alemão-austríaco. A obra citada a seguir é provavelmente germânica e não foi localizada. (N.E.)

[224] O título correto é *Anciennes démocraties de Pays-Pas* (Paris, Flammarion, 1910). (N.E.)

[225] Carpeaux parece referir-se a *Stand und Ständeordnung im Weltbild des Mittelalters* (Padeborn, Schöningh, 1934), do qual não consta trad. francesa. (N.E.)

[226] Castela. Vocábulo castelhano no original. — Carpeaux refere-se ao ensaio *Notas de vago estío*. (N.E.)

[227] O título correto é *Storia del liberalismo europeo* (Bari, Laterza). (N.E)

[228] Carpeaux refere-se a *Die europäischen Revolutionen — Volkscharaktere und Staatenbildung* (Iena, Diederichs), do qual não consta tradução francesa. (N.E.)

[229] Carpeaux refere-se a *Vom Ultertum zur Gegenwart* (2ª ed. amp., Leipzig, Teubner). (N.E.)

[230] Carpeaux refere-se a *Gesammelte Studien zur Geitesgeschichte der Renaissance* (Basiléia, Schwabe). (N.E.)

[231] Carpeaux refere-se a ‘Ende des Mittelalters? Legende der Ablösung des Mittelalters durch die Renaissance’, em Paul Kluckhorn & Erich Rothacker (eds.), ____ (83 vols., Halle/Saale, Niemeyer, 1934), vol. 34. (N.E.)

[232] (3 vols., Paris, Geuthner, 1912-1926). (N.E.)

[233] Citação elíptica de Virgílio, *Eneida* (III, 658). (N.E.)

[234] Em *The outline of History*. Paráfrase. (N.E.)

[235] Sorbonne. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[236] Wittenberg. Aportg. no original. (N.E.)

[237] Bonn. Aportg. no original. (N.E.)

[238] Em ESPANHA, *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias*. (N.E.)

[239] Citação de memória. (N.E.)

[240] (3ª ed., Londres, Pickering, 1873), p. 168. Todas as ed. de *The idea of*

University publicadas até a 1ª ed. deste ensaio de Carpeaux possuem a mesma paginação. — Citação de memória. (N.E.)

[241] Guérin refundiu inteiramente a 1ª ed. (Gallimard, 1936) e lançou a 2ª ed. em 1945 (Gallimard), i.é., dois/três anos após a publicação deste ensaio de Carpeaux. (N.E.)

[242] “Convivência das Ciências, que forma um hábito mental filosófico”. Em *The idea of University*. Paráfrase. (D.F.)

[243] O trecho parece estar em *Die Flucht aus der Zeit*. (N.E.)

[244] “Proverai tua ventura / fra’ magnanimi pochi a chi ’l ben piace. / Di’ lor: — Chi m’assicura? / I’ vo gridando: Pace, pace, pace.” (*Canzoniere*, CXXVIII, 119-122.) (N.E.)

[245] Gabriele. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[246] Carpeaux refere-se à ópera homônima de Pietro Mascagni, cujo libreto é baseado na novela de Giovanni Verga: na *História da literatura ocidental* (Brasília, Senado Federal, 2008), vol. 3, p. 1963, Carpeaux observa que “confundiram Verga [no exterior] com os efeitos brutais, as canções e danças pitorescas da *Cavalleria rusticana*, de Mascagni”. (N.E.)

[247] Publicado no Brasil como *Um homem acabado*. (N.E.)

[248] Em *Il manifesti del Futurismo*. Paráfrase. (N.E.)

[249] No original, “Scipione”. (N.E.)

[250] O título correto é *Il mio carso*. (N.E.)

[251] “A morte não é uma desculpa”. Epigrama de Jules Vallès (1832-1885), pelo qual teria julgado obra de autor recém-falecido e com o qual julgou-lhe a sua Bourget, recém-falecera. (N.E.)

[252] Heinrich Heine, *Deutschland: ein Wintermärchen* (XXVII, 81-88). Paráfrase. (N.E.)

[253] Carpeaux refere-se ao romance *Gog*, cujo personagem homônimo é rei de Magog. (N.E.)

[254] “...na igreja / Com os santos, e na taverna com os glutões”. (Dante, Inferno, XXII, 14) (D.F.)

[255] ‘Lettera a uno straniero sull’Italia’, _ (Florença, vol. 401, n. 1603, 1 jan. 1939), pp. 3-9. (N.E.)

[256] ‘Il Fascismo e gli intellettuali’, _ (Torino). (N.E.)

[257] “...terras da Itália todas plenas de tiranos...”. Citação incorreta. O trecho correto é o seguinte: “...città d’Italia tutte piene / son di tiranni...” (“...cidades da Itália todas plenas/ são de tiranos...”). (Dante, Purgatório, VI, 124) (D.F.)

[258] “Ó vós, que tendes são intelecto...” (Dante, Inferno, IX, 61) (D.F.)

[259] “...àquela enferma / Que não pode sobre plumas repousar , / E revolvendo-se espanta a dor que sente.” (Dante, Purgatório, VI, 149) (D.F.)

[260] “Todo de pedra em tom ferrino” (Dante, Inferno, XVIII, 2). (D.F.)

[261] No original, “Galliani”. (N.E.)

[262] “Tu não pensavas que eu fosse lógico!” (D.F.)

[263] “...como é salgado / O pão alheio, e como é dura a senda / O descer e subir por degraus de outrem”. (Dante, Paraíso, XVII, 58) (D.F.)

[264] “que vive na Itália peregrino”. Adaptado do original: “che vivesse in Italia peregrina” (“que vivesse na Itália peregrina”) (Dante, Purgatório, XIII, 96). (D.F.)

[265] “Partido de si mesmo”. (Dante, Paraíso, XVII, 69) (D.F.)

[266] “Os meus pensamentos não são os vossos pensamentos, nem os meus

caminhos são os vossos caminhos, diz o Senhor". (R.B.)

[267] "Feitos de Deus pelos Francos". (R.B.)

[268] Equívoco do A. O trecho a seguir encontra-se em *Le chemin de Paradis* (3ª ed., Lião, Lardanchet, 1922), p. 172. Cf. próxima nota. — Todas as citações deste ensaio foram cotejadas com os originais franceses (exceto: notas 270, 279, 287): Carpeaux não é literal, mas segue a idéia geral do autor. (N.E.)

[269] "Ponto de partida da minha peregrinação, traço do frêmito essencial diante dos enigmas humanos." (G.Z.)

[270] "Jamais, desde que o mundo é mundo, esperou-se por uma idéia clara para se agir." (G.Z.)

[271] "Um pouco mais de justiça? É preciso abandonar a conjectura econômica!" (Em *L'Avenir de l'Intelligence*.) (G.Z.)

[272] "Como salvar a ordem do mundo?" (Em *L'Action Française et la religion catholique*.) (G.Z.)

[273] "Nestes ensaios não se trata senão da razão, da inteligência e do gosto. Sim, e da ordem" (Em *L'Action Française et le Vatican)*. (G.Z.)

[274] "Ponto de acusação". (G.Z.)

[275] Equívoco do A. A citação a seguir encontra-se em *Le chemin de Paradis* (3ª ed., Lião, Lardanchet, 1922), p. 190. Cf. nota seguinte. (N.E.)

[276] "Meu mestre Anatole France tinha-o percebido: as leis da beleza faziam-nos também pensar nas leis da vida, a ordem da estética na da política." (G.Z.)

[277] "Certae fines! Leges! Limitações precisas! Leis!" [o trecho em francês corresponde a uma tradução para a expressão latina] (Em *Le chemin de Paradis)*. (R.B.)

[278] "Para o estabelecimento da Monarquia tudo é permitido. Ouso escrever: tudo é bendito e tudo é devido. Voltamos como podemos; e refazemos a França como podemos." (Em *Lettre de M. Henri Vaugeois*.) (G.Z.)

[279] "É preciso não considerar essa questão do ponto de vista da moral individual; a moral de Estado tem suas próprias leis e só conhece o interesse nacional." (G.Z.)

[280] No original, "Monck" (repete-se). Cf. nota seguinte. (N.E.)

[281] "É tarefa nossa revelar Monk a si mesmo. Está-se elaborando a doutrina, da qual se satura o cérebro do Monk de amanhã. Ele conhece a arte militar. Nós lhe ensinamos os princípios da organização política. Os chefes militares necessitam de ordens para marchar; é preciso que o poder espiritual as dê. Somos a autoridade científica pela qual o sabre se torna racional e a baioneta inteligente" (*Le Figaro*, Paris, ano 47, n. 256, 13 set. 1901, p. 1). (G.Z.)

[282] "O nascimento de Palas, o maior evento da história do mundo". (Em *Anthinéa)*. (G.Z.)

[283] "Não abandonarei o sábio cortejo dos concílios, dos papas e de todos os grandes homens ilustres da elite moderna para me fiar nos evangelhos de quatro obscuros judeus." (Em *Le chemin de Paradis* ; omisso na 3ª ed.) (G.Z.)

[284] "Conheço pouco esta personagem e não gosto dela." (Ibid.) (G.Z.)

[285] "Arca da salvação das sociedades". (Em *Le dilemme de Marc Sangnier*.) (G.Z.)

[286] "É enquanto assuntos políticos que consideramos os assuntos de religião" (Em *La politique religieuse*.) (G.Z.)

[287] "Que importa que Deus exista, contanto que ele sirva." (G.Z.)

[288] "Jamais vi alma mais desolada que a sua" (Ernest Renauld, em *L'Action Française contre l'Église Catholique et contre la Monarchie)*. (G.Z.)

[289] "Ter razão é uma das maneiras pelas quais se eterniza o homem" (Em

‘Confession politique’, *La revue de Paris*, Paris, ano 37, vol. 4, ago. 1930, p. 20). (G.Z.)

[290] “Aqueles dentre nós que são católicos”. Do comunicado ‘Le Saint-Siège a levé l’interdiction de l’Action Française’, *L’Action Française* (Paris, ano 32, n. 197, 16 jul. 1939), p. 1, no qual Maurras e demais dirigentes do jornal retratam suas posições anteriores e publicam decreto da Santa Sé de levantamento de proibição do periódico. (G.Z.)

[291] “Refazemos a França como podemos.” (G.Z.)

[292] “Meu discurso, do qual talvez vos considerais juízes, julgar-vos-á no último dia.” (Em *Oraison funèbre de Anne de Gonzague de Clèves*.) (G.Z.)

[293] “Dia da Ira, aquele dia / [que] dissolverá o século em cinzas / conforme atestaram Davi e a Sibylla.” (Thomas de Celano, *Diaes irae.*) (R.B.)

[294] “Quando o juiz vier / todas as coisas perscrutará com justeza.” (*Idem*, ibid.) (R.B.)

[295] “A trombeta espalhando um som admirável / pelos sepulcros da região / conduzirá a todos ante o trono.” (*Idem*, ibid.) (R.B.)

[296] “Ó Rei de tremenda majestade, / que salvais pela graça os que devem ser salvos / salva-me, ó fonte de piedade.” (*Idem*, ibid.) (R.B.)

[297] “Então poupai-o, Deus; / ó piedoso Senhor Jesus, / dá-lhes o descanso [eterno]...” (*Idem*, ibid.) (R.B.)

[298] *“Amen”*: cf. nota anterior; arremate do verso: “dá-lhes o descanso [eterno]. Amém.” (N.E.)

[299] Gerhart von Schulze-Gaevernitz (1864-1943), autor, entre outros livros, de *Britischer Imperialismus und englischer Freihandel*. (N.E.)

[300] Guglielmo Ferrero (1871-1942), historiador italiano. (N.E.)

[301] Em *Aspects of the rise of economic individualism: a criticism of Max Weber and his School*. (N.E.)

[302] “As pessoas que matais gozam de boa saúde.” (*Le menteur*, IV, 2.) (G.Z.)

[303] Westphalen. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[304] No original, “Heidelberga”. (N.E.)

[305] Weimar. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[306] Johannes von Miquel (1828-1901). (N.E.)

[307] A tese acadêmica *Die Römische Agrargeschichte*, publicada no Brasil como *História agrária romana*. (N.E.)

[308] O jornal *Frankfurter Zeitung* (1856-1943). (N.E.)

[309] Expressão de Juan Donoso Cortés, retomada por Carl Schmitt. (N.E.)

[310] Carpeaux parece referir-se ao ensaio *Politik als Beruf [A política como vocação]*, originado de um discurso a estudantes em 1919 (publicado no Brasil em *Ciência e política: duas vocações)*. (N.E.)

[311] *Deutschland: ein Wintermärchen* (VI, 71-72). (N.E.)

[312] Paráfrase. (N.E.)

[313] Nos dias seguintes ao colapso nervoso em Turim (jan. 1889), Nietzsche identificou-se em cartas como “Nietzsche Dionysos”, “Dionysos” e “Der Grekeuzigte” (“O Crucificado”). A correspondência de 1889 foi consultada em: http://nietzchesource.org/#eKGWB/BVN-1889. (N.E.)

[314] Cf. nota 318. Carpeaux alude ao entusiasmo com que Brandes dirigiu-se a Nietzsche em cartas, o qual, por sua vez, chamou-lhe “bom europeu e missionário da cultura” (2 dez. 1887). Incentivado por Nietzsche a estudar-lhe e divulgar-lhe a

obra, Brandes redigiu o ensaio *“Friedrich Nietzsche: um tratado sobre o radicalismo aristocrático”*, com cuja expressão “radicalismo aristocrático” exaltou o pensador alemão. (N.E.)

[315] Sobre o “Círculo George”, cf. Otto Maria Carpeaux, *História da literatura ocidental* (3ª ed., Brasília, Senado Federal, 2008), vol. 4, pp. 2238-2239, 2396-2401. (N.E.)

[316] Em *Nietzsche, der Philosoph und Politiker*. (N.E.)

[317] “Artzibachev” e “Arzibachev” em Otto Maria Carpeaux, ibid., vol. 4, p. 2420. (N.E.)

[318] Em *Humano, demasiado humano*, entre outros. (N.E.)

[319] Em *Nietzsche: Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, publicado no Brasil como *Introdução à filosofia de Friedrich Nietzsche*. (N.E)

[320] “Naturalmente cristã”. (R.B.)

[321] Carpeaux parece referir-se a Wilhelm Weigand (1862-1949), autor de *Friedrich Nietzsche, ein psychologischer Versuch* (Munique, Herman Lukaschik, 1893) e *Welt und Weg: aus meinem Leben* (Bonn, Röhrscheid, 1940). (N.E.)

[322] Do fragmento de poema *An die deutschen Esel*. (N.E.)

[323] “Coincidência dos opostos”. (R.B.)

[324] Cf. nota 309. (N.E.)

[325] Em *Süsser Schlaft!* Citação de memória. (N.E.)

[326] Publicado no Brasil como ‘Tristão’, em *Os famintos e outras histórias* (trad. Lya Luft, 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000). (N.E.)

[327] “Manter a pose”. (W.S.)

[328] (Munique, 1896-1944). Mann publicou no periódico um dos seus primeiros contos (entre outros contos) e foi seu editor e revisor entre 1898 e 1900. (N.E.)

[329] *Herr und Hund:* publicado no Brasil como ‘Um homem e seu cão’, em *Os famintos e outras histórias* (trad. Lya Luft, 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000). (N.E.)

[330] *Was ist deutsch?*, ensaio de Wagner. (N.E.)

[331] *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull:* publicado no Brasil como *Confissões do impostor Felix Krull*. (N.E.)

[332] “O romantismo não passa de liberalismo em literatura.” No prefácio de *Hernani*. (W.S.)

[333] *Unordnung und frühes Leid:* publicado no Brasil como ‘Mágoa prematura’, em *Os famintos e outras histórias* (trad. Lya Luft, 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000). (N.E.)

[334] Carpeaux refere-se a Jacob Burckhardt: cf. trecho de carta na p. 291. (N.E.)

[335] “Pois odeio primeiro o palerma indiscreto, / Pois que o tal meio-termo é brincar de gangorra, / Eu enfim guardo n’alma um segredo dileto / Que encheria de horror esta humana pachorra.” Segunda quadra do poema “*Tantôt semblable à l’onde...*” (“Já semelhante à onda...”). (W.S.)

[336] Cf. nota 203. (N.E.)

[337] Citação parcialmente incorreta. O primeiro v. da oitava estrofe de *Homo sum* é o seguinte: “Das heisst: ich bin kein ausgeklügelt Buch” (no livro *Huttens letzte Tage*). (N.E.)

[338] Salisbury. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[339] Weimar. Aportuguesamento no original. (N.E.)

[340] Esta e seguintes citações de Burckhardt foram cotejadas com o original

alemão: Carpeaux não é literal, mas segue a idéia geral do autor. (N.E.)

[341] *Édipo em Colono*, v. 1438. (N.E.)

[342] "Nas florestas e nos bosques, isto é, na solidão, é necessário retirar-se." (*Dialogus de oratoribus*, IX, 28-29.) (R.B.)

[343] Em *Die Zeit Constantin's des Grossen [O tempo de Constantino o Grande]*. (N.E.)

[344] "Tem-se tudo aqui: as artes, a ciência, os grandes espetáculos da natureza. Eis o que o velho mundo feudal e religioso fizera para as almas pensativas e solitárias, para os espíritos que, repelidos pela aspereza da vida, reduziam-se à especulação e à cultura de si próprios. Sua raça ainda subsiste; apenas não têm mais um asilo; [...]. Porventura a ciência fará um dia por seus fiéis o que a religião fez pelos seus? Haverá jamais um Monte Cassino laico?" (Em *Voyage en Italie* ; citação elíptica.) (G.Z.)

[345] "A cruz permanece, enquanto o mundo gira." (R.B.)

[346] "Entrai, pois aqui também estão os deuses." (R.B.)

[347] Julien Benda (1867-1956). (N.E.)

[348] Em *Las máscaras.* (N.E.)

[349] No original, "veimarano". (N.E.)

[350] "O julgamento mais pessimista dos homens, das coisas, da vida e de seu valor é maravilhosamente compatível com a ação e o otimismo que ela exige — o que é bem europeu." (Em *Regards sur le monde actuel;* citação de memória.) (G.Z.)

[351] "...como corredores... transmitem a tocha da vida." (*De rerum natura libri sex*, II, 79). (R.B.)

[352] "Eis aí as minhas censuras, os meus elogios, e tudo quanto disse." (Em *Mes cahiers*.) (G.Z.)